



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 1999

---

## Schicksalsdichtung: Der böhmische 'Ackermann' in der Moderne

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92551>  
Journal Article

Originally published at:

Kiening, Christian (1999). Schicksalsdichtung: Der böhmische 'Ackermann' in der Moderne. Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slavische Studien, 6(11):1-30.

# GERMANOSLAVICA

---

Zeitschrift für germano-slawische  
Studien

SLOVANSKÝ ÚSTAV  
(SLAWISCHES INSTITUT)

Jahrgang  
VI (XI)

euroslavica

Prag  
1999

# Schicksalsdichtung

## Der böhmische Ackermann in der Moderne

Christian K i e n i n g

Nur wenige mittelalterliche Autoren und Werke haben im Zuge ihrer Wiederentdeckung durch die Romantik eine Wirkung entfaltet, die tief in die politische Geschichte hineinreicht. Walther von der Vogelweide wurde im 19. Jahrhundert zu einem Dichter des Vaterlands und Sänger des deutschen Gemüts, das *Nibelungenlied* zu einem Epos der Nation und zur Verkörperung heroischer Hingabe, die ein Vorbild noch für den Kampf deutscher Soldaten in Stalingrad abgab. Weniger bekannt ist, daß auch der *Ackermann* des Johannes von Tepl Furore machte in der Moderne und dabei Anverwandlungen erlebte, die denen des Lieddichters und des Heldenepos wenig nachstehen. Die folgenden Seiten wollen einige Aspekte dieser noch weitgehend unaufgearbeiteten Rezeptionsgeschichte andeuten.

Der kurz nach 1400 entstandene *Ackermann* gehörte in der frühen Neuzeit über hundert Jahre lang zu den meistgelesenen literarischen Texten deutscher Sprache. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geriet er wie das Gros der älteren Literatur in Vergessenheit. Ein letzter Druck erschien bei Rudolf Deck in Basel (1547), eine letzte thematische Anknüpfung unternahm Jörg Wickram in seinem *Irr Reitend Pilger* (gedr. 1556).<sup>1</sup> Erst im 18. Jahrhundert, als man zaghaft begann, sich der mittelalterlichen (literarischen) Vergangenheit wieder zuzuwenden, wurde der eine oder andere Gelehrte beim Stöbern in großen Bibliotheken auf den schmalen, in dickleibigen Sammelbänden verborgenen Text wieder aufmerksam: Gottsched kannte die in Wolfenbüttel aufbewahrte Inkunabel des Bamberger Druckers Albrecht Pfister (um 1462/63) und ließ sich eine Abschrift anfertigen,<sup>2</sup> Lessing erwähnte eine ebenfalls in Wolfenbüttel befindliche Handschrift,<sup>3</sup> andere Bibliothekare und Bibliophile registrierten Exemplare des Textes in Bamberg, Paris und Heidelberg.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zu Überlieferung und Wirkung des *Ackermann* vgl. meine Arbeit: *Schwierige Modernität. Der 'Ackermann' des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels*. Tübingen 1998 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 113).

<sup>2</sup> Johann Christoph Gottsched: *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. 6. Bd., 2. Stück. Leipzig 1748, S. 131. Druck: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., 16. 1. Eth. 2°; Abschrift: Dresden, Sächsische Landesbibl., M 181.

<sup>3</sup> Herzog August Bibl., Cod. 2° 75. 10. Aug.; Gotthold Ephraim Lessing: *Zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, von den Minnesängern bis auf Luther* [1778]. In: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann. 3. Aufl. besorgt von Franz Muncker. 16. Bd. Leipzig 1902, S. 345–369, hier 364.

<sup>4</sup> Vgl. die Literaturangaben bei K i e n i n g (wie Anm. 1), S. 498–500.

Die romantische Mittelalterbegeisterung verhalf schließlich auch dem *Ackermann* zu neuer Wirkung. Der von Schlegel und Tieck beeinflusste Friedrich Heinrich von der Hagen, der 1810 an der neugegründeten Berliner Universität die erste Professur für deutsche Sprache und Literatur erhalten hatte, publizierte 1824 eine ‚Erneuerung‘ des Textes nach der von Gottsched veranlaßten Abschrift.<sup>5</sup> So wie er in seiner Bearbeitung des *Nibelungenlieds*, die 1807 zum ersten Mal und gleichzeitig mit dem *Ackermann* zum zweiten Mal im Druck erschien, einleitend vor allem den vaterländischen Aspekt betonte, so hob er auch in der Einleitung zum *Ackermann* die Bedeutung der sich ausbildenden ‚deutschen Rede‘ hervor. Der noch unbekannte Autor des Textes sei „ohne Zweifel ein eigentlicher Deutscher, wie schon sein gutes Deutsch beweiset“ (S. IV).

Durchaus treffend ist die Einordnung des Textes in die mit dem biblischen Hiob-buch beginnende und spätmittelalterlich durch den *Belial* des Jacobus von Therramo geprägte Tradition der Gerichtsrede. Ebenso die Einschätzung, der Autor habe sich vom Schematismus des Lehrdialogs entfernt und habe die Prozeßform

„doch keineswegs so schulgerecht und pedantisch angewendet, sondern mehr nur als freies Gespräch dargestellt, und solches zwar mit einer Kunst, welche man eine schöne Gymnastik der Rede nennen möchte, in einer mächtigen Sprache voll kühner Ausdrücke, Zusammensetzungen und fast antiken Wortstellungen und Verschränkungen; überhaupt in einer dichterischen Erhebung und Begeisterung, mit volltönenden Worten, selbst mit Reimanklängen, im überströmenden Flusse der Rede und Bilder.

Noch ein höherer Vorzug aber ist, daß diese Meisterschaft nicht als bloße Redeübung und Beispiel auftritt, sondern das allgemeine und alltägliche Loos der Menschheit, den Tod, an einen einfachen bestimmten Fall, den Verlust einer geliebten Gattin und Mutter unmündiger Kinder, im Kindbett, knüpft; und so die allgemeine Trauer und Klage zur rührenden Wehklage des Mannes um sein Geliebtestes auf Erden wird. An diesem wahrhaft erlebten Falle offenbart sich eine liebevolle Herzinnigkeit, ergießt sich ein tiefes Gemüth in endloser Klage: es büßt gleichsam die Lust der Wehmuth in dem Aufreißen und Verbluten aller seiner Wunden, in dem endlosen Zurückspiegeln der Größe und Herrlichkeit seines Verlustes, an welchen alles ihn erinnert, ihm zum Bilde desselben wird, und welchen auszusprechen und gleichsam im Sarge noch zu schmücken, er alles, auch das Entfernteste herbeiholt“ (S. XIIIf.).

Aus den emphatischen Worten spricht die romantische Faszination an Tod und Verlust, an Gefühlsintensität und Erlebnisauthentizität. Aber auch die Begeisterung, ein zu Unrecht vergessenes Werk wiederzuentdecken, das als Trostschrift sowohl ein gegenwärtiges lebensweltliches wie ein vergangenheitsorientiertes literarisches Interesse befriedigt: „Bei seinem bedeutenden innern Gehalte, trefflicher Darstellung

<sup>5</sup> *Der Ackermann aus Böhme*. Gespräch zwischen einem Witwer und dem Tode, erneuert durch Fried. Heinr. von der Hagen. Frankfurt a. M.: Franz Varrentrapp 1824; von der Hagen kannte zunächst keines der anderen Exemplare, erwarb aber später selbst eine Handschrift (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. qu. 763); zu seiner historischen Stellung (ohne Erwähnung der Ackermann-Bearbeitung) Eckhart Grunewald: *Friedrich Heinrich von der Hagen 1780–1856*. New York 1988 (Studia Linguistica Germanica 23).



und Sprache, und mannigfaltigen merkwürdigen Beziehungen, bereichert es zugleich jene etwas mageren Jahre unserer Litteratur, und ist ein wichtiges Denkmal für die damals erneute Deutsche Prosabildung“ (S. XIVf.). Anders als bei der ‚Erneuerung‘ des zweihundert Jahre älteren *Nibelungenlieds* kann von der Hagen sich für den *Ackermann* auf eine Modernisierung von Graphie und Interpunktion beschränken, Lexik und Syntax weitgehend unangetastet lassen. Ein Anhang hilft dem Verständnis mit Worterklärungen (S. 58–75).

Die Ausgabe von der Hagens hat den *Ackermann* in wissenschaftlichen Kreisen aufs neue bekannt gemacht.<sup>6</sup> Zugleich steht sie am Anfang einer Rezeption, die in der Folgezeit immer wieder auf eine ungebrochene Gegenwärtigkeit der alten Prosa setzen wird. Tatsächlich in Gang gebracht hat das kleine Liebhaberbändchen diese Rezeption allerdings ebensowenig wie die erste wissenschaftliche Edition durch Knieschek ein halbes Jahrhundert später.<sup>7</sup> Dazu bedurfte es besonderer Impulse und Umstände. Sie waren gegeben zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Konrad Burdach den ‚böhmischen Frühhumanismus‘ in dem Akademie-Projekt Vom Mittelalter zur Reformation zum zentralen Thema der deutschen Bildungsgeschichte erhob und Alois Bernt in Rahmen des Projekts eine Ausgabe des *Ackermann* auf der Basis der gesamten Überlieferung erarbeitete.<sup>8</sup>

Schon 1916, ein Jahr vor dem kriegsbedingt verzögerten Erscheinen der Akademie-Ausgabe, brachte Bernt in der Insel-Bücherei (Preis: 50 Pf.) eine ziemlich getreue Übersetzung heraus, die mit der Übernahme des Titelholzschnitts des letzten alten Druckes (1547) an die lebendige frühneuzeitliche Überlieferungstradition anknüpfte und selbst eine neue Überlieferungstradition begründete.<sup>9</sup> Das Büchlein traf offensichtlich einen Nerv der Zeit. Der Kunsthistoriker Paul Schubring sprach in seiner Anzeige der Übersetzung in Friedrich Naumanns Zeitschrift *Die Hilfe* (Nr. 37, 14. Sept. 1916, S. 602f.) davon, „wie sehr dieses Gespräch mit dem Tod in unsere Zeit“ passe, „wie unmittelbar“ es „unsere persönlichsten Gedanken von heute“ ausdrücke. Der Tod der Margaretha verkörpere – als Tod im Kindbett – einen sozial angemessenen Tod und vermittele zugleich Trost für den „Vaterlandsverteidiger“ der

---

<sup>6</sup> Frühe Bezugnahmen auf den Text (in der Fassung von der Hagens) sind verzeichnet in: Johannes von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen*. Bd. 1, hrsg. von Günther Jungbluth. Heidelberg 1969, S. 14f.

<sup>7</sup> *Der Ackermann aus Böhmen*, hrsg. und mit dem tschechischen Gegenstück *Tkadleček* verglichen von Johann Knieschek. Prag 1877 (Bibliothek der mittelhochdeutschen Literatur in Böhmen 2), Nachdr. Hildesheim 1968. Einen ersten Abdruck originaler Textstücke gab Wilhelm Wackernagel: *Altdeutsches Lesebuch*. Basel 1859 (Deutsches Lesebuch. 4. Aufl., Tl. I), Sp. 1137–1144 (Kap. 29–33 nach A, C und von der Hagen).

<sup>8</sup> *Der Ackermann aus Böhmen*, hrsg. von Alois Bernt und Konrad Burdach. Einleitung, kritischer Text, vollständiger Lesartenapparat, Kommentar. Berlin 1917 (Vom Mittelalter zur Reformation 3,1).

<sup>9</sup> Johannes von Saaz: *Der Ackermann und der Tod*. Ein Streit- und Trostgespräch vom Tode aus dem Jahre 1400. Leipzig 1916 (Insel-Bücherei 198); eine erste *Ackermann*-Übersetzung durch E. Proschwitzer (nach der Ausg. von Knieschek) erschien 1913 in Saaz.

Gegenwart, der „in seinem Beruf fällt“. Der Text beeindruckt durch die „Wucht der Sprache“, die „Wildheit des Schmerzes“ und die „Energie des Sichwehrens“. Das klingt nicht viel anders als hundert Jahre zuvor bei von der Hagen, steht aber in einem anderen Kontext. Nicht mehr um ein sich aus dem Geist des Mittelalters republikanisch erneuerndes Deutschtum geht es, sondern um einen kämpferisch und selbstbewußt gewordenen Nationalismus: Der vehemente Glücksanspruch des Klägers gilt als Ausdruck eines sich neu erhebenden deutschen Lebenswillens und die sprachliche Dichte und rhetorische Bewegung als Ausdruck spezifisch „deutsche[r] Zähigkeit, Versonnenheit, Mystik und Wildheit“. Das Büchlein sei „der erste Gruß aus dem deutschen Völkerfrühling, auf dem auch der Lebenswille der Gegenwart ruht.“

Auf eben diesen Lebenswillen zielte auch der böhmische Volksschullehrer Hans Watzlik (1879–1948),<sup>10</sup> der 1916 in dem historischen Roman *Phönix* (Leipzig: L. Staackmann), basierend auf der Insel-Ausgabe und angeregt durch Alois Bernt, eine Ätiologie des *Ackermann* in buntem spätmittelalterlichen Zeitkolorit entwickelte.<sup>11</sup> Im Zentrum steht der in Schilchenstein an der Ohe wirkende Stadtschreiber Johannes Pflug von Rabstein, der nach einjährigem Aufenthalt auf „Welschlands hohen Schulen“ (S. 7) in die Heimat und zu seiner geliebten Frau Margret zurückkehrt – inspiriert von der Begegnung mit dem Werk Dantes, Petrarcas und Rienzos, fasziniert von der Idee einer universalen Erneuerung aus dem Geist der Antike. Er fordert König Wenzel auf, „die Zeit zu wenden“ und nach Rom zu ziehen (S. 61f.). Selbst stellt er sich vor, als Dichter zum Propheten des Neuen zu werden: „Meinem verwirrten Jahrhundert will ich in einer Dichtung das Bild eines geordneten und friedlichen Staates vorhalten [...], will ich dies Zukunftsreich aufrichten, ehe ihm noch die goldne Wirklichkeit tagt“ (S. 119f.). In einer gewaltigen Vision schaut er – genau in der Mitte des Romans – die neue Welt und ihrer Vor-Erschaffung im literarischen Werk:

„Er kam sich vor wie der Nachhall einer übergroßen Stimme, die in vergessenen Weltentiefen einst gerufen hatte und nun in ihm den warmen Atem und den klaren, gewaltigen Klang zurückerhielt.“

Auf den Triften des Traumes wandelte er zurück in das Reich der weißen Götter ferner Menschheitsjugend, er schaute ihre freien Stirnen mit Weinlaub gekrönt, er hörte sie reden und raunen in Wipfel und Wasser. Dankend gedachte er des milden Urgottes, der in tiefstem Spiel den Menschen geformt, ihm das lebendige Blut geschenkt hatte und das dienende Feuer. [...]

In Heimweh nach dem verschollenen Menschenmai, in Heimweh nach einer reinen,

<sup>10</sup> Zu Leben und Werk (mit weiterer Lit.) Johann Sonnleitner: *Watzlik*. In: Literaturlexikon (Killy) 12 (1992), S. 152/161.

<sup>11</sup> Die Historizität betont Watzlik in seiner Schlußbemerkung (S. 356): „Johannes war Stadtschreiber von Saaz und gelehrter Beirat in Rechtssachen dieser Stadt. Er war der erste deutsche Vertreter des Humanismus in Böhmen, voll alter Weisheit und über die scholastische Wissenschaft hoch hinausgewachsen, ein mit aller Gelehrsamkeit seiner Zeit und der werdenden Renaissance erfüllter Mann.“

großen Zukunft sandte Johannes, ein Brückenbauer, seine Bogen aus zu jungem Gestade. Die Welt gebär sich ihm aus traumträchtiger Sehnsucht neu.

Es ist eine Welt, darin die Herzen sonntägig sind und die Menschen sanften Auges aneinander vorüberwallen. Verbannt ist das Schwert, gewandelt die wüste Waffe zum Messer des Winzers und zu des sanften Mähers Sichel. Ohne Bollwerk schlummert die Burg auf dem Hügel, ohne Mauern gibt die heitere Stadt sich dem Gelände hin. Sorglos vor Räubern nachtet der Wanderer im entlegnen Wald. Ewig hängt der Gottesfriede über das neue Reich. [...]

Mit dem Bild des brandentstiegenen, purpurnen Phönixes, des Zeichens der Verjüngung und Erneuerung, begann Johannes seine Dichtung, und ihre selige Weisheit war: die Welt ist geschaffen, daß sich an ihrer unausschöpflichen Schöne der Mensch freue und erhöhe. [...]

Die Wörter öffneten sich ihm wie Silberschreine und wiesen ihm schimmernd ihren Sinn. Doch ihr überlieferter Reichtum genügte ihm nicht, er wollte neue Worte schaffen, die sich tiefer in das Wesen der Dinge verwühlten, Worte, die hell an das Licht zwangen, was sprachlos und fast unerlösbar in seinen Gefühlen zu dämmern schien, Worte, die schwertblank als neues Gewaffen gleißten und wie außerirdische Blumen Liebreiz über des Werkes Tiefe legten.“ (S. 190–192)

Trunken von den Bildern seiner Seele, träumt der Stadtschreiber davon, sich selbst zu erschaffen und als Dichter unsterblich zu werden:

„Ich bin gleich dem Berge, der von geheimen Erzen starrt. Der Träume köstliches Geäder ist meinem Geist geworden, über der Zukunft äußerste Marken sinnt er sich hinaus. Den gewaltigen Dichtern will ich ähnlich sein, die von Königen gepurpurt worden sind. Glanz wölbe über meinem Weg, des Lorbeers geweihtes Laub schatte über meine Schläfe! Ehre biete mir die Zeit, darin ich schaffe! Die Folgewelt bewahre mir unvergänglichen Ruhm! O Gott, stolz kann ich sein in meiner schöpferischen Macht wie du. Ich schaffe eine bessere Welt. Ich schaffe meine Seele selber und schaffe dich darin groß.“ (S. 193)

Doch die Dinge gehen einen anderen Gang. Während Johannes sich in hybridem Schaffensdrang eine neue Welt hervorbringen und göttlich werden sieht, bricht in Schilchenstein die Pest aus. Bald fällt ihr auch Margret zum Opfer. Die große Utopie löst sich in individuellem Leid und allgemeiner Katastrophe auf: „sein purpurner Phönixglaube war dahin“ (S. 230). Der, der dem nördlich-düsteren Bild des Todes das antik-sanfte des Jünglings mit umgekehrter Fackel entgegensetzen wollte (S. 48), erinnert sich nun an die Darstellung der Todesfurie auf dem Camposanto in Pisa. Der, der den Tod überwinden wollte, hadert nun selbst mit einer als schwarz-verdorrtter Ungesell geahnten Figur. Der, der ein zweiter Gott sein wollte, bittet nun Gott um Beistand gegen die Gewalt der Negation (S. 214f.), die er in einer verzweifelten Mordklage auszuschalten versucht (S. 203f.: 1. *Ackermann*-Kapitel). Aus dem geplanten Sonnengesang werden düstere Machtworte, beseelt von der im Pestfieber keimenden irrwitzigen Hoffnung, wie Orpheus die Geliebte dem Totenreich zu entwinden.

Erst der Mönch Leidrat, Verkörperung eines ursprünglichen, sich mit Natur und Schöpfung eins wissenden Gottvertrauens, gibt Johannes den Glauben ans Leben zurück. Er versteht den Tod Margrets als Prüfung für ein Werk, das nicht im Schmerz verharret, sondern „Trost spendet und die Verzweiflung versöhnt“ (S. 248). Und er rät,

auch die Gegenposition argumentativ ausgeglichen zu besetzen (S. 249). Die Möglichkeit dazu bietet sich in Streitgesprächen mit dem Henker Otworm. So wie Leidrat der weltverachtenden Askese des eifernden Einsiedlers Irrgang – der die Pest nach Schilchenstein brachte – den Gedanken des lichten, Schönheit erzeugenden Gottes entgegenhält, so entfaltet Johannes gegen den weltimmanenten Pessimismus Otwurms den Gedanken vom Kreislauf des Lebens und von der Kette der Wesen (S. 257f., 298). Er überwindet auf diesem Wege nicht nur die eigene Pesterkrankung, sondern wächst auch dichterisch an der Bewältigung des ihn umgebenden Elends (S. 286: „In steter Begegnung mit dem Tod weitete sich sein Werk“). Er findet zum versöhnlichen Gottespreis am Grabe Margrets (S. 329f.: Teile des 34. *Ackermann*-Kapitels) und kann, als er sich schließlich mit Leidrat aus dem entvölkerten Schilchenstein aufmacht, den fertigen, im Leid geläuterten Plan seines Werkes (den Plan des *Ackermann*) vorlegen:

„Im Streitgespräch ringt der Mensch mit dem Tode, der ihm sein junges Weib entrissen.

Mit wildem Wehruf hebt der Witwer an und schreit wütend seine Klage empor zu des höchsten Richters Stuhl und heischt Gerechtigkeit und Tilgung des verfluchten Todes. Bald in zügellosen Wogen gottanbrandend, bald in bergfestem Vertrauen auf des Schöpfers Güte redet die lebendige Seele, ein Anwalt der gesamten Menschheit, spricht sie dem Tod das Recht ab, holdes, gottgewolltes Leben zu würgen.

Dieser Klage aber widerstreitet der Tod selber. Ein kluger, bitterer Kenner des Weltlaufes, verhöhnt und leugnet er Glück und Größe; mit dürrer Finger deutet er auf Staub und Verwesung hin und sucht mit seines Geistes eisklarer Kraft immer wieder zu beweisen, daß alles Sein nur um des Sterbens willen blühe.

Verwichener Zeiten Weisheit gerinnt zur blanken Waffe, Schlag um Schlag tauschen der Ringende und der starre Tod. So stemmt sich lenzzeugender Föhn gegen den markzerknirschenden Sturm aus Norden. In tiefen Bildern, in einer Sprache von neuer, unerhörter Wucht steigert sich die Dichtung. Wie Gewitter toben Wesen und Tod widereinander, aber sie können sich nicht wie jene im Kampfe beruhigen.

Doch Gottes Spruch schlichtet die düstere Fehde. Er kündigt, daß aus seinem Willen Atem und Tod verhängt seien über das Geschöpf.

Da beugt sich der Erde Sohn in Demut vor der unfassbaren Weisheit, er läßt den armen Willen untergehen vor dem verhüllten höchsten Gesetz, und neuer, stiller Friede wird ihm wieder.“ (S. 340f.)

Eben diesen stillen Frieden erzeugen die letzten Szenen des Romans. Die beiden Wanderer bewegen sich durch die ‚Vorweltstille‘ der Wiesen und Wälder, ernähren sich von Beeren, erleben die Einheit von Mensch und Natur. Als Leidrat stirbt, stirbt er in Einklang mit sich und der Welt, im Glauben an einen sich ewig erneuernden Kosmos und ein nicht zugrundegehendes Leben. Sein perfekter Tod steht in Kontrast zum schmachvoll-animalischen Tod Irrgangs und zum Selbstmord des Henkers Otworm, der allerdings im letzten Augenblick zugesteht, daß Johannes rechthaben könnte mit seiner emphatischen Idee des sich erneuernden Menschen und der unsterblichen Seele. Johannes bleibt mit dieser Idee zurück und nimmt zugleich den Glauben Leidrats in sich auf: „Verloren in den Sturm der Stunden, in der Tage Tanz und der Jahrhunderte feierlichen Wandel, fühlte er sein Schicksal eingewirkt dem

fließenden All“ (S. 354). Im Traum sieht er den Tod, der Otwurms Antlitz trägt, wehrlos im Gras schlummern und verzichtet doch auf die vormals ersehnte Rache. Er läßt die Sense durchs Heidekraut sausen und legt die Blüten dem Schlafenden aufs Haupt – wie zuvor dem toten Leidrat. Versöhnt mit dem Tod, erfüllt von der Verbindung mit dem Kosmos, begibt sich Johannes, der Phönix, wieder unter die Lebenden, als „Helfer und Streiter in dieser harten Zeit mitzubauen an der Welt und den Menschen seine Dichtung zu geben“ (S. 355).

Wie schon die sprechenden Namen zeigen, entwirft Watzlik eine in klaren Wert- und Figurenhierarchien geordnete Welt, zentriert auf den Stadtschreiber Johannes und zusammengesetzt aus bunten Mittelalterklischees: In den Wäldern wimmelt es von Räubern, der König ist der slawischen Hure verfallen, die Mönche predigen gegen weltliche Mißstände oder malen Todesbilder an die Klostermauern, der Mob verbrennt den geldverleihenden Juden als angeblichen Brunnenvergifter und Urheber der Pestkatastrophe (S. 237–246). Von diesem Hintergrund heben sich Johannes und Leidrat mit ihrem auf universaler Harmonie gegründeten Weltbild ab. Sie erscheinen als Erneuerer, die das Neue in der Rückwendung zu einer verlorenen Unschuld, in der Wieder-Holung eines verlorenen goldenen Zeitalters zu gewinnen versuchen. Die Figur des naturverbundenen Eremiten steht für die Befreiung aus theologischem Dogmatismus, wie ihn schon der Humanismus dem zu überwindenden Mittelalter zuschrieb, die des Stadtschreibers für eine Freisetzung von Energien sprachlichen, künstlerischen und gesellschaftlichen Aufbruchs, wie ihn zu Beginn des 20. Jahrhunderts die einseitige Renaissancekonzeption Konrad Burdachs entwarf. Johannes überragt seine Zeit und beflügelt sie zugleich. Er erweist sich als ein Homo faber des Geistes, der das Bauerndasein als adamitischen ‚Urberuf‘ (S. 22) preist und selbst mit dem Pflug der Feder (S. 21) Furchen durch das Gegebene zieht, in denen das Neue keimen soll.

Sein dichterischer Erneuerungswille muß jedoch erst durch die Erfahrung der Negation hindurchgehen, um wahrhaft Positives zu schaffen, muß erst den Tod hautnah empfinden, um in Leben wie Dichtung Steigerung und Vertiefung zu erreichen. Die Wiedergeburt, die der Stadtschreiber für die Welt erträumt, erweist sich letztlich als seine eigene. Gefallen aus kühnsten Schöpferträumen in maßlosen Schmerz, beraubt des Lebenssinnes, findet er in einem Reifeprozeß zum Gleichgewicht zwischen Ich, Welt und Werk, wobei eben dieses Werk die verschiedenen Phasen spiegelt: Es wandelt sich von der universalen Utopie zum individuellen Vernichtungstrauma und schließlich zur dialektischen Bewältigungsphantasie. Es überwindet die Hybris, eine neue Welt in der Sprache zu schaffen, durch die Einsicht in die Prinzipien der bestehenden Welt.

Watzliks Roman eines durch Leiderfahrung gestärkten Menschen ist damit nicht nur Ausgestaltung des *Ackermann*, sondern auch Beitrag zu dessen Deutung. Er entwickelt die Vorgeschichte des Textes und versucht zugleich, diesen aus jener begreiflich zu machen. Der Autor erscheint als Phönix, sein Werk als Spiegelung und Manifestation der Erneuerung. Das gehorcht einem Gedanken, der schon bei von der

Hagen begegnet und der für das moderne Verständnis des *Ackermann* zentral sein wird: Der Text beziehe seine Authentizität und Kraft aus der Verlusterfahrung, der er abgerungen sei, gewinne seine Allgemeingültigkeit aus der Individualität, die sich in ihm schmerzvoll objektiviert habe. Nun vollzieht sich allerdings im Roman der Ablauf von Utopie, Krise und Wiedergeburt weniger als Ergebnis eines reflektierenden Bewußtseins denn als Ereignis der Handlungsfolge. Der Stadtschreiber Johannes verkörpert die dialektisch-komplementären Gegensätze nicht in sich selbst, sondern muß nur die von außen andrängende Negativität überwinden, um die eigene positive Weltsicht vertieft entfalten zu können. Er wird damit zum Typus eines säkularisierten Heilsbringers, der Text als ganzer zu einer Form historischer Verheißung. Im Gewand der Historie verspricht er, aus dem Standhalten gegen die Unbilden der eigenen Zeit und der Hinwendung zu den Idealen einer unbestimmten Vorzeit könne Erneuerung entstehen. Wie diese als konkret soziale und politische zu denken wäre, bleibt offen.

Eben in diesem aus der Geschichte schöpfenden Erneuerungspathos lag jedoch die zeitgeschichtliche Aktualität von Watzliks *Phönix*. Erschienen im dritten Jahr des Kriegs und gewidmet seinen Opfern („Geweihet meinen Toten 1914/16“), bot er sich als identifikatorisches Modell an, das die Hoffnung auf eine Überwindung von Tod und Leid vermittelte. Er brachte damit früh auf den Punkt, was im folgenden auch seinem Ausgangstext, dem *Ackermann*, zu Wirkung verhalf: das Moment der individuellen und zugleich allgemeinen Erfahrung, der Bezug auf eine zentrale lebensweltliche Situation. Der Theaterregisseur Rudolf Frank beschrieb, wie er 1917 als Frontsoldat in einem Königsberger Kaffeehaus durch einen Zeitungsartikel (eine Besprechung der Ausgabe von Bernt/Burdach) auf den *Ackermann* aufmerksam geworden wäre und sich später durch die Lektüre bestätigt gesehen hätte,

„daß in dem hellen und menschlichen Hirn dieses frühmittelalterlichen Johannes die gleiche Empörung, das gleiche Entsetzen lebte, der gleiche Wille zum Kampf gegen die blutigen Fronten des Todes und seiner apokalyptischen Gefährten: Pestilenz, Hungersnot und Teuerung, das gleiche Aufbegehren gegen den ‚Unfug des Sterbens‘<sup>[12]</sup>, den ich an der Ostfront von Riga bis zum Schwarzen Meer in den letzten Wochen mit eigenen Augen und Ohren wahrgenommen hatte. Dieser *Ackermann* gehörte zu uns; die 517 Jahre machten kaum einen Unterschied. ‚Tod dem Tod!‘ war die Parole, die in diesem, zur rechten Zeit auferstandenen Werke ertönte. ‚Tod dem sinnlosen Tod!‘ hallte es wider im Heer, auf den Schiffen und im Hinterland.“<sup>13</sup>

Ernüchtert vom Verlauf des Krieges suchten Intellektuelle wie Frank neue Leitbilder, beschworen sie Zeichen für eine Überwindung des Schreckens. In einer Zeit,

<sup>12</sup> Anspielung auf das in der Zeit überaus populäre Buch von Prentice Mulford: *Der Unfug des Sterbens. Ausgewählte Essays*. Bearbeitet und aus dem Englischen übersetzt von Sir Galahad. München o. J. (1927: 106.–110. Tausend).

<sup>13</sup> Rudolf Frank: *Der Ackermann aus Böhmen. Im Theater und im Rundfunk*. In: *Der Ackermann aus Böhmen. Monatschrift für das geistige Leben der Sudetendeutschen* 1 (1933), S. 104f.



die das Anbrechen einer neuen Welt ersehnte,<sup>14</sup> konnte der Brückenschlag über die Zeiten hinweg dazu dienen, das Ideal des ‚Universal-Menschlichen‘ zu nähren. Schon im Februar 1919 brachte Frank im Darmstädter Theater den *Ackermann* zum ersten Mal auf die Bühne. Als Grundlage diente eine Textbearbeitung, die manche argumentativen Eigenwilligkeiten des Dialogs (wie den Preis des Menschen im 25. Kapitel und die Behauptung der Ewigkeit der Welt im 27.) stutzte oder übergang, gleichwohl den Text als erratisches, beinahe naturgeschichtliches Monument zu profilieren suchte, als „Gebirge, an seinen Hängen noch umgrünt von der Lieblichkeit des Mittelhochdeutschen, in seinem Kern durchhäutert vom wunderlichen Gestein des Mittelalters, mit seinem Gipfel trotzig hinaufstoßend in das moderne Zeitalter der bewußten Persönlichkeit“.<sup>15</sup>

Die Naturmetaphorik unterstützte den zwiespältigen Umgang mit einem Text, der von einerseits zeitloser Bedeutung, andererseits spezifischer Aktualität sein sollte. Auch die Wissenschaft machte sich diese Zwiespältigkeit zu eigen. Konrad Burdach stellte in der einleitenden Rede zu einer *Ackermann*-Aufführung durch Mitglieder des staatlichen Schauspielhauses (in der ersten Versammlung der ‚Berliner Freunde der Deutschen Akademie‘) fest:

„Auch wir, alle Deutschen trauern im tiefsten Schmerz gleich dem *Ackermann* um zahllose unserem Herzen teure Tote, die der Krieg uns nahm, wehklagen über den Verlust der Ehre und Freiheit des Deutschen Reiches wie über den Tod einer geliebten Frau. Auch wir fühlen uns bedroht von dem finsternen Geist der Verneinung, der überall nur Verfall, Untergang und das ewige Nichts gewahrt. Aber auch wir vertrauen gleich dem *Ackermann* auf die Wiedergeburt.“<sup>16</sup>

Individuelles und kollektives Unglück, literarische *consolatio* und politische *renovatio* rückten zusammen. In der Verknüpfung von einseitiger Historisierung und interessegeleiteter Enthistorisierung gewann der *Ackermann* jene kulturelle Energie, die ihn in den zwanziger Jahren in den Rang eines Klassikers erhob. Nach Franks Bearbeitung oder anderen Bühnenfassungen wurde er von größeren deutschen Theatern, aber auch von Laienspielgruppen aufgeführt.<sup>17</sup> Er war als dramatischer Dialog

<sup>14</sup> Walter Hasenclever z. B. machte in seiner Revolutionstragödie *Antigone* (1917) einen „Mann aus dem Volk“ zum Hoffnungsträger: „Folgt mir! Ich will euch führen./ Der Wind steigt aus den Trümmern./ Die neue Welt bricht an“; vgl. *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918*, hrsg. von Thomas Anz und Josef Vogl. München–Wien 1982, S. 242.

<sup>15</sup> Johannes von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen*. In heutiges Deutsch übertragen und für die Bühne [spätere Aufl.: für Bühne und Rundfunk] eingerichtet von Rudolf Frank. München, Patmos 1921, <sup>5</sup>1934, S. 5.

<sup>16</sup> Konrad Burdach: „*Der Ackermann aus Böhmen*“ – ein Werk sudetendeutscher Kultur. In: Mitteilungen der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und zur Pflege des Deutschtums 5 (1926), S. 166–180, hier 178f.

<sup>17</sup> Frank (wie Anm. 13), S. 105: „Im Münchener Staatstheater spielte die Szene auf dem oberen gewölbten Segment einer Erdkugel, im Mainzer Theater im Kreuzgang einer Kirche. Zahlreiche Spielscharen nahmen das wirksame Spiel in ihren Spielplan und gaben

im Rundfunk zu hören,<sup>18</sup> vertrat als Musterbeispiel die frühe deutsche Prosa in Anthologien und Lesebüchern,<sup>19</sup> wurde für den Schulgebrauch bearbeitet<sup>20</sup> und verschiedentlich übersetzt.<sup>21</sup> Er fand Verbreitung in kleinen, auf schlechtem Papier gedruckten Heften ebenso wie in buchkünstlerisch aufwendigen Folio-Ausgaben.

Für eine solche Folio-Ausgabe, einen gediegenen Band, der nicht den Text der Akademie-Ausgabe, sondern den der Münchener Handschrift Cgm 579 bietet, schuf der aus Karlsbad stammende und in Weimar als Kunstprofessor wirkende Graphiker Walther Klemm (1883–1957) zwei ausdrucksvolle Holzschnitte.<sup>22</sup> Klemm, insgesamt eher distanziert gegenüber der zeitgenössischen künstlerischen Avantgarde, kombinierte in ihnen Elemente aus Expressionismus und Jugendstil.<sup>23</sup> Der erste Holzschnitt, inseriert in das vierte Kapitel, veranschaulicht die Grundkonstellation des

den ‚Ackermann aus Böhmen‘ im Freien, auf Marktplätzen, vor Kirchen, alten Gebäuden, Ruinen oder auch an einem Waldrand; da brach der Tod auf einem Rappen im Galopp aus dem Dickicht hervor.“ Häufig benutzt wurde auch die Bühnenbearbeitung von Alwin Müller: *Johannes von Saaz: Der Ackermann von Böhmen*. München, Kaiser 1925 u. ö. [4. Tausend 1936] (Münchener Laienspiele 7). Auch nach dem zweiten Weltkrieg sind zahlreiche Aufführungen bezeugt (z. B. München, St. Stephanus, unter Leitung von Hans Zimmermann, um 1947/48; Münchener Mysterienspiele 1413).

<sup>18</sup> Frank (wie Anm. 13), S. 106.

<sup>19</sup> Friedrich von der Leyen: *Das Buch deutscher Dichtung*. Bd. 2: Das späte Mittelalter. Leipzig 1941, S. 381ff. (cap. 1–6/10/14/16/17/21/28/33); *Mittelhochdeutsches Lesebuch. Texte des vierzehnten Jahrhunderts*. Hrsg. von Samuel Singer unter Mitarbeit von M. Bauer und G. Sattler. Bern 1945, S. 23ff. (cap. 1/2/33).

<sup>20</sup> *Der Ackermann aus Böhmen und der Tod. Ein Streitgespräch aus dem Jahre 1400*. Für die Oberstufe in Auswahl hrsg. von C. Beck. Frankfurt a. M. 1925, 1933 (Diesterwegs deutschkundliche Schulhefte 2,15); s. auch Gerhard Hahn: *Johannes von Saaz, Der Ackermann aus Böhmen. Interpretationen zum Deutschunterricht an den höheren Schulen*. München 1964 und Herbert Mehrhoff: ‚Der Ackermann aus Böhmen‘. Ein Unterrichtsversuch mit Hilfe der Schallplatte. In: *Der Deutschunterricht* 16, 5 (1964), S. 104–113.

<sup>21</sup> Am verbreitetsten war zunächst die Übersetzung in der Insel-Bücherei (wie Anm. 9): 1916: 1.–10. Ts., 1924: 28. Ts., 1930: 40. Ts., 1935 (nunmehr mit den fünf Holzschnitten des ersten Pfister-Drucks): 60. Ts., 1941: 70. Ts., 1957 (nunmehr mit der Übersetzung Krogmanns): 80. Ts., weitere acht Auflagen bis 1962. Zuerst 1951 erschien die dann häufig neu aufgelegte Reclam-Ausgabe: Johannes von Tepl: *Der Ackermann aus Böhmen* [in der Ausg. von 1984: *Der Ackermann und der Tod*]. Originaler Text [nach Hübner]. Übertragung, Nachwort und Anmerkungen von Felix Genzmer. Stuttgart (RUB 7666). Nachweise weiterer Übersetzungen in: Johannes von Tepl: *der ackerman*. Auf Grund der deutschen Überlieferung und der tschechischen Bearbeitung kritisch hrsg. von Willy Krogmann. Wiesbaden 1954, 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters. N. F. 1), S. 252.

<sup>22</sup> Johannes von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400* [Texte: Alois Bernt, Ausstattung: Otto Kletz]. Reichenberg, Stiepel 1925 (Böhmerlanddrucke 2); vgl. Max Struppe: *Walther Klemm. Zur Ausstellung seiner Werke in Karlsbad*. In: *Der Ackermann aus Böhmen* 1 (1933), S. 567f.; Heinrich Mock: *Walther Klemm als Illustrator*. In: *Illustration* 63 10,1 (1973), S. 20–23; Florian Hufnagel: *Klemm*. In: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1980), S. 32f.

<sup>23</sup> Zu Klemms Entwicklung und stilistischer Position Heinrich Lilienstein: *Walther Klemm*. In: *Witiko. Zeitschrift für Kunst und Dichtung* 3 (1931), S. 1–16; Walther Scheidig: *Walther Klemm als Graphiker*. Dresden 1959, S. 18–20 und 14 (mit dem Hinweis auf durch Walter Gropius zwischen 1919 und 1925 in Weimar einziehende expressionistische Einflüsse).



Textes (Abb. 1). Man sieht im Hintergrund – wie schon auf den Titelholzschnitten alter *Ackermann*-Drucke (Ulm: L. Holl 1482/83 und Nachfolger) – die (im Kapitel erwähnte) auf einem Hügel gelegene Stadt Saaz sowie die (im Text nicht erwähnte) sich dahinschlängelnde Eger. Dräuende Gewitterwolken werden in der linken Ecke von der Sonne beiseitegeschoben und geben den Blick frei auf Gott, thronend über dem Regenbogen. Ein Pflüger und ein Schnitter repräsentieren den naturgesetzlichen Aspekt von Werden und Vergehen. Im Vordergrund erfolgt die im *Ackermann*-Text vorausgesetzte Trennung des Paares: In dramatischem Gestus und mit wehendem Umhang stürzt ein Jüngling der Geliebten nach, die von einem schwarzen Tod in sanfter, aber unerbittlicher Umarmung weggeführt wird. Klemm mag das Muster der Trennung von Orpheus und Eurydike vor Augen gehabt haben, das Oskar Kokoschka 1915/17 in einem Drama als grell-expressionistische Feier von Tod und Regeneration entwarf (Uraufführung: Frankfurt 1921).

Auch der zweite Holzschnitt, bezogen auf das 16. Kapitel, zielt auf den Zusammenhang von Untergang und Hoffnung (Abb. 2). Wieder sind Stadt und Fluß zu sehen, doch bricht nun in der rechten Bildhälfte aus einem aufgewühlten Himmel Regen hervor, während im Vordergrund der Tod, wie im Text mit verbundenen Augen, ausgerüstet mit Hacke und Schaufel auf einem Ochsen reitend, über tote und halbtote Leiber hinweg seine unaufhaltsame Bahn zieht – dorthin, wo die Sonne sich gegen einzelne Wolken durchzusetzen versucht. Für diese Darstellung von Himmel und Landschaft gilt, was in der gleichen Zeit Kurt Pinthus in der berühmten, zuerst 1920 publizierten Anthologie *Menschheitsdämmerung* anhand der expressionistischen Lyrik feststellte:

„Weil der Mensch so ganz und gar Ausgangspunkt, Mittelpunkt, Zielpunkt dieser Dichtung ist, deshalb hat die Landschaft wenig Platz in ihr. Die Landschaft wird niemals hingemalt, geschildert, besungen; sondern sie ist ganz vermenschlicht: sie ist Grauen, Melancholie, Verwirrung des Chaos, ist das schimmernde Labyrinth, dem Ahasver sehnsuchtsvoll sich entwinden will; und Wald und Baum sind entweder Orte der Toten, oder Hände, die zu Gott, zur Unendlichkeit hinsuchen. Mit rasender Schnelligkeit bewegt sich diese Dichtung vom fanatischen Kampfruf zum Sentimentalen, vom anarchischen Toben zur Didaktik des Ethischen.“<sup>24</sup>

Als Klemm das *Ackermann*-Thema einige Zeit später wieder aufgriff, nahm er zwar die expressionistische Linienführung zurück, nicht aber die darstellerische Tendenz. Der Titelholzschnitt zur *Ackermann*-Ausgabe von Erich Gierach (Abb. 3)<sup>25</sup> schließt an einen Holzschnitt des ersten Pfister-Druckes (1462/63) an und zeigt den Witwer mit seinen Kindern am offenen Grab, die Linke zum Grab hin gesenkt, die

<sup>24</sup> *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Mit Biographien und Bibliographien neu hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin, Rowohlt 1920; Revidierte Ausg. mit wesentlich erweitertem bio-bibliographischen Anhang 1959 u. ö. (Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft 4), S. 29; vgl. auch zur Landschaft bei Klemm Liliensstein (wie Anm. 23), S. 11.

<sup>25</sup> Johannes von Saaz: *Der Ackermann aus Böhmen*, hrsg. von Erich Gierach und übertragen von G[uido] Kolbenheyer. Prag, Volk und Reich 1943, [S. 5].

Rechte auf den Himmel und die Sonne weisend. In der Gestik artikuliert sich die Spannung von Leid und Hoffnung, in der unterschiedlichen Haltung der Kinder die Differenz zwischen Verzweiflung und Gefaßtheit. Erneut geht es um die Einheit von Leben und Tod, von Werden und Vergehen. In direkter Verlängerung des Grabes zieht der Pflüger seine Furchen. Während sich im Hintergrund auf der Seite des Menschen die Wolken über der Stadt Saaz entladen, scheint über dem reglosen weißen Tod die Sonne.

Auch wenn keiner der Holzschnitte den begleitenden Text völlig ignoriert, setzt doch jeder von ihnen spezifische Akzente: durch Übersteigerung der Konstellation ins Universale, vor allem aber durch Konkretisierung der Pflügermetapher im Sinne des ‚adamitischen Urberufs‘ des Bauern, den Burdach in seinem *Ackermann*-Kommentar als wesentlichen Verständnishintergrund zu erweisen versuchte.<sup>26</sup> Der Text erhielt eine ‚Bodenhaftung‘, die es erlaubte, die durch ihn verkörperte Verheißung geopolitisch zu fixieren: „hier auf diesem nordöstlichen, östlichen und südöstlichen Kolonialboden erwuchs aus dem Zusammenhang mit der mittelalterlichen Tradition unter den andersgearteten räumlichen, sozialen, politischen Bedingungen eine neue und eigentümliche zukunftsreiche Art deutschen Lebens“.<sup>27</sup>

Wissenschaftlich popularisiert wurde dieser Gedanke durch den aus Böhmen stammenden Germanisten Josef Nadler, der 1924 in einem weitverbreiteten Bändchen – Ausschnitt aus der *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (1923) – den *Ackermann* als frühen Höhepunkt ‚sudetendeutschen‘ Schrifttums deutete: „Soviel mußte reif werden und zusammenwirken, bis die größte und schönste Schöpfung des mitteldeutschen Siedellandes und des ganzen neudeutschen Ostraumes ans Licht treten konnte.“<sup>28</sup> Nadler unternahm zwar keinen Versuch, den *Ackermann* als Produkt einer jahrhundertewährenden Durchdringung von Stammesbewegungen und Kulturräumen zu verstehen. begnügte sich vielmehr mit einer dichten, auf der Höhe des zeitgenössischen Erkenntnisstandes befindlichen Skizze des Werks und seines historischen Kontexts.<sup>29</sup> Doch unmißverständliches Ziel des Bändchens war es, der „deutschen Jugend des Sudetenraumes“ historische und zugleich zeitlos-aktuelle Leitbilder zu vermitteln:

„Die deutsche Jugend des Sudetenraumes soll das volle Gewicht der geschichtlichen

<sup>26</sup> Konrad Burdach: *Der Dichter des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit*. Berlin 1926–32 (Vom Mittelalter zur Reformation 3,2.3), cap. 5.

<sup>27</sup> Burdach (wie Anm. 16), S. 168.

<sup>28</sup> Josef Nadler: *Das Schrifttum der Sudetendeutschen. I. Bis zur Schlacht am Weißen Berge*. Regensburg 1924, S. 66–82, hier 66; zu Nadlers (ambivalenter) wissenschaftsgeschichtlicher und nationalpolitischer Stellung Jürgen Fohrmann: *Nadler*. In: *Literaturlexikon* (Killy) 8 (1990), S. 327f.

<sup>29</sup> Durchaus sensibel ist die Einsicht in die Rollenhaftigkeit des Dialogs: „Der Schmerz-betäubte suchte sich Luft zu machen in jenem Augenblick, da Herz und Verstand miteinander zu hadern beginnen. Er stellte die beiden aus sich heraus und gab ihnen Rollen. Sein Herz ließ er den Beraubten spielen und nach Ersatz schreien; dem Verstande teilte er die Maske des Todes zu, klagte ihn an und ließ ihn Vernunftgründe sprechen“ (S. 67).



Abb. 1/2: Walther Klemm: Holzschnitte. In: *Johannes von Saaz, Der Ackermann aus Böhmen*. Ein Streit- und Trostgespräch aus dem Jahr 1400, Reichenberg: Stiepel 1925 [unpaginiert].



Abb. 3: Walther Klemm: Holzschnitt. In: *Johannes von Saaz, Der Ackermann aus Böhmen*, hrsg. von Erich Gierach und übertragen von G. Kolbenbeyer, Prag: Volk und Reich 1943 [unpaginiert].



Abb. 4: Karl Stratil: Holzschnitt, Auf das Jahr 1918. In: *Der Ackermann aus Böhmen*. Monatsschrift für das geistige Leben der Sudetendeutschen 2 (1934) [unpaginiert].

Tatsachen erfassen lernen: die Mundart ihrer Heimat ist deutsche Gemeinsprache, die Sprache der deutschen Dichtung, Wissenschaft und Bildung geworden; ein deutscher König und Kaiser hat Böhmen das erstemal und bis heute einzigemal zur Weltbedeutung erhoben; die deutschen Beamten dieses Königs haben zuerst die Züge des modernen Menschentums ausgeprägt; aus dem Sudetenraum ist der erste Antrieb zur modernen deutschen Bildung ergangen.“ (S. VI)

Damit war der *Ackermann* mit einem Aspekt in Verbindung gebracht, der höchste zeitgeschichtliche Brisanz besaß: der Frage nach dem Verhältnis zwischen der deutschen und der tschechoslowakischen Republik. Die Deutschböhmen hatten 1918/19 vergeblich den Anschluß an ‚Deutschösterreich‘ gesucht.<sup>30</sup> Im neuen Vielvölkerstaat Tschechoslowakei, auf der Basis von Woodrow Wilsons ‚Selbstbestimmungsrecht der Völker‘ geschaffen, repräsentierten sie eine Minderheit, die im Laufe der zwanziger Jahre zunehmend deutlicher ihren Widerstand gegen die Zugehörigkeit zur Republik artikulierte. Die Worte des Führers der Deutschnationalen Partei, Othmar Kallina, 1931 in der protestantischen Monatsschrift *Zeitwende* zu lesen, vermitteln ein klares Stimmungsbild:

„Das Sudetendeutschtum wird, so lange sich die Volksgenossen im Deutschen Reiche der innigen Blut- und Schicksalsgemeinschaft aller Deutschen des geschlossenen mitteleuropäischen Sprachgebietes bewußt bleiben, in Treue ausharren [...]; die urwüchsige, aus dem deutschen Heimatboden, der deutschen Geschichte strömende Kraft läßt auch das junge sudetendeutsche Geschlecht von einer heißen Liebe für Volk und Heimat beseelt sein; es ist von der zuversichtlichen Hoffnung erfüllt, daß der Wiederaufstieg des deutschen Volkes kommen muß und einst auch sein heißes Sehnen nach einem großen deutschen Vaterlande erfüllen wird.

Die Aufgabe der Bevölkerung der grenzdeutschen Gebiete in dieser schweren Zeit der Gegenwart ist es daher den geschlossenen deutschen Volksboden zu erhalten, Pflicht der deutschen Brüder und Schwestern im Reiche aber ist es sie in diesem Kampfe mindestens moralisch zu unterstützen.“

Der ursprünglich geographische Begriff ‚Sudeten‘ wurde nun zu einem politischen, den Konrad Henlein und andere in gezielt propagandistischer Absicht gegen den tschechoslowakischen Staat verwendeten.<sup>32</sup> Parallel dazu wurde der *Ackermann* – als *Ackermann aus Böhmen* – zum Identifikationstext der ‚Grenzdeut-

<sup>30</sup> Zur Situation vgl. *Das Jahr 1919 in der Tschechoslowakei und in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Hans Lemberg und Peter Heumos. München 1993 (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum 17).

<sup>31</sup> Othmar Kallina: *Das Sudetendeutschtum*. In: *Zeitwende* 7 (1931), S. 329–342, hier 341f.

<sup>32</sup> Zur Entwicklung vgl. Ronald M. Smelser: *Das Sudetenproblem und das Dritte Reich 1933–1938. Von der Volkstumspolitik zur Nationalsozialistischen Außenpolitik* [engl. 1975]. München–Wien 1980 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 36); Ralf Gebel: „Heim ins Reich!“ Konrad Henlein und der Reichsgau Sudetenland (1938–1945). München 1999 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 83), hier S. 35–60.

schen'.<sup>33</sup> Schon in den zwanziger Jahren gab es Versuche, sudetendeutsche Periodika zu starten, die sich im Titel auf den ‚Ackermann‘ bezogen.<sup>34</sup> Fast gleichzeitig mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten erschien dann in Karlsbad (Adam Kraft Verlag) *Der Ackermann aus Böhmen*. Monatschrift für das geistige Leben der Sudetendeutschen (Heft 1, Januar 1933). Herausgeber waren der Phönix-Autor Hans Watzlik, der verschiedentlich auch im *Völkischen Beobachter* publizierte,<sup>35</sup> und der gebürtige Budweiser Karl Franz Leppa (1893–1986), der völkische Ideologie in volkstümliche Formen kleidete.<sup>36</sup> Die Namensgebung, verbunden mit einer Zitierung von Nadlers Charakterisierung ‚des *Ackermann*, begründete sich im Hinblick auf ein „Denkmal des deutschen Schrifttums, das einen vom Leide schwer geprägten Menschen im Böhmerlande zum Dichter hat“ (1, S. 55), und galt der Hoffnung auf Überwindung und Erneuerung:

„Geltung sudetendeutschem Können zu erwerben, Gehör zu schaffen den sudetendeutschen Anliegen, Hall und Widerhall aller Stimmen, die um unser Volkswohl sorgen, zu sammeln, erachten wir als Aufgaben. [...] Wie einst die Gestalt des ‚Ackermann aus Böhmen‘ und sein Dichter ein Stück deutscher Geistigkeit unserer Landschaft vor dem Weltgeschehen wurden, so soll auch dieses sudetendeutsche Werk durch die Zusammenarbeit aller Besten des Sudetendeutschtums unter jenem ehrwürdigen Namen heraustreten aus der Enge und Not der Zeit: wie Aufrichtung über Mutlosigkeit, Läuterung über Leid, wie Zeitloses über Flüchtigervergänglichem!“ (1, S. 62).

Dem Programm entsprechend bot die Monatschrift neben Erzählungen und lyrischen Dichtungen zwei umfangreiche Sparten *Volk und Raum* und *Schicksal und Schaffen*, in denen beispielsweise Othmar Kallina mit Artikeln zur ‚sudetendeutschen Notgemeinschaft‘ und zum ‚sudetendeutschen Problem‘ vertreten war (1, S. 212–216, 420–427) oder Erwin Guido Kolbenheyer, Prototyp eines kulturpolitisch für die ‚nationale Revolution‘ wirkenden völkischen Literaten, über die ‚volksbiologischen Grundlagen der Freiheitsdichtung‘ schrieb (1, S. 420–427).<sup>37</sup> Zahlreiche

<sup>33</sup> Vgl. ein anonymes, aus nationalsozialistischen Kreisen stammendes Bändchen zur Geschichte und Geopolitik des Sudetenraumes: *Ackermann aus Böhmen. Die Sudeten- und Karpathendeutschen*. Leipzig: Eichblatt 1934 (Bildung und Nation 31–33). Der *Ackermann* wird nur en passant erwähnt im Kontext jener Dichter, „die am Aufbau und Ausbau unserer gesamtdeutschen Kultur mitgearbeitet haben“ (S. 54).

<sup>34</sup> Der *Ackermann*, hrsg. von Anton Heimerl. Kaaden, Ackermann-Verlag, ca. 1926 (nur eine Nummer); *Der Ackermann*. Nachrichtenblatt der Adalbert-Stifter-Gesellschaft in Eger für sudetendeutsches Schrifttum. [...] Beilage zur Zeitschrift für Kunst und Dichtung ‚Witiko‘ und zu anderen Zeitschriften. Eger, Stauda 1928–31 (nicht jedes Jahr erschienen).

<sup>35</sup> Watzliks Rolle als böhmisch-völkischer Autor – „dessen erdhafte, kernige Sprache hervorragend geeignet ist, das Schicksal deutscher Menschen aus vergangenen Jahren, ihren harten Kampf mit der Umwelt und mit notvollen Ereignissen, ins Licht der Gegenwart zu heben“ – betonte der nationalsozialistische Germanist Hellmuth Langenbucher: *Volkhafte Dichtung der Zeit*. Berlin 1937, 1941, S. 320.

<sup>36</sup> Vgl. Stefan Bauer: *Leppa*. In: *Literaturlexikon* (Killy) 7 (1990), S. 235f.

<sup>37</sup> Vgl. Johannes Sachslehner: *Kolbenheyer*. In: *Literaturlexikon* (Killy) 6 (1990), S. 456f.



Illustrationen stammten von Walther Klemm, aber auch von dem in Leitmeritz geborenen Alfred Kubin. Zu den wissenschaftlichen Autoren gehörten der Sprachhistoriker Ernst Schwarz<sup>38</sup> und der Neugermanist Herbert Cysarz (Ordinarius in Prag, 1938–1945 in München), dessen Projekt einer universalen Geistesgeschichte Verbindungen mit nationalsozialistischem Gedankengut einging.<sup>39</sup> Nicht fehlen durfte auch der Germanist Erich Gierach (ebenfalls Ordinarius in Prag, dann 1936–1943 in München), der schon früh mit einem *Katechismus für das Deutsche Volk in Böhmen* hervorgetreten war und in sprachwissenschaftlichen Veröffentlichungen der tschechoslowakischen Republik den Boden zu entziehen versuchte; 1940 wurde er für seine „wissenschaftlichen Verdienste im Sinne des Sudetendeutschtums“ mit der Ackermann-Medaille ausgezeichnet; 1943 brachte er die erwähnte *Ackermann*-Ausgabe mit Versübertragung von Kolbenheyer heraus.<sup>40</sup>

Zum Ackermann allerdings, der der Monatschrift den Titel lieferte, boten die einzelnen Hefte nur wenig: Alois Bernt berichtete über den ‚gegenwärtigen Stand‘ der Forschung (2, 1934, S. 23–28), und Karl Beer referierte seine Untersuchungen zur Biographie des Autors (5, 1937, S. 527–536). Wichtiger als die Erschließung des Textes war der Anschluß an eine Konstellation, in der eine Figur als Vertreter der Allgemeinheit und im Sinne der Einheit von ‚Erde‘ und ‚Geist‘ verstanden werden konnte, war die Möglichkeit, das Aufbegehren des Einzelnen gegen die Ungerechtigkeit mit der Selbstbehauptung des ‚Deutschtums‘ in Böhmen zu überblenden und zu einem politischen Anspruch zu verkürzen. Dem gleichen Ziel diente der 1935/36 als Titelblatt verwendete Dürer-Holzschnitt des Drachentöters Georg oder auch ein Holzschnitt von Karl Stratil *Auf das Jahr 1918*, eingebettet in einen Artikel über *Das Deutschtum Prags in der Vergangenheit* (2, 1934, S. 124–130): Tod und Teufel huschen als kosmische Mächte durch die Welt, während im Vordergrund ein junger Bauer hartnäckig den von einem Pferd gezogenen Pflug in die Erde drückt (Abb. 4).

In diesem Sinne verband die Monatschrift das Lokalinteresse der sich dem Reich zugehörig fühlenden Deutschböhmen mit der allgemeineren Sehnsucht nach einem wiedererstarkenden Deutschland, das weltpolitisch die ‚Schmach‘ von 1918 tilgen sollte. Beständig erinnert wurde an die ‚Blut- und Bodengemeinschaft‘ von

<sup>38</sup> Ernst Schwarz: *Von der Notwendigkeit einer sudetendeutschen Sprachgeschichte*, 1 (1933), S. 153–159; ders.: *Vom Staufer- zum Lutherdeutsch*, 5 (1937), S. 551–555.

<sup>39</sup> Herbert Cysarz: *Lebensfragen des sudetendeutschen Schrifttums*, 2 (1934), S. 448–471; ders.: *Menschheit, Volk, Dichtung*, S. 501–521; ders.: *Die weltgeschichtlichen Kräfte der Wortkunst*, S. 553–561. Zu Cysarz vgl. Magdalena Bonk: *Deutsche Philologie in München*. Zur Geschichte des Faches und seiner Vertreter an der Ludwig-Maximilians-Universität vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Berlin 1995 (Ludovico Maximilianeum 16), S. 290–321.

<sup>40</sup> Vgl. Bonk, ebd., S. 261–290 (zur Ackermann-Medaille S. 87); Volker Lang: *Erich Gierachs Veröffentlichungen zum germanisch-slawischen Sprachkontakt als Mittel der Propaganda gegen die Erste Tschechoslowakische Republik 1918–1938*. Magisterarbeit Mannheim 1996.

böhmischer und deutscher Kultur, emphatisch besungen die böhmisch-mährische (Kultur-)Landschaft, gepriesen das Volkstümliche als Nährboden für geistiges Leben, immer neu kritisiert oder in Frage gestellt der tschechoslowakische Staat. Verschiedene Hefte wurden von den tschechischen Behörden zensiert oder beschlagnahmt, was die Aura der Zeitschrift als Organ einer märtyrerhaften ‚Widerstandsbewegung‘ erhöhte. Wie eindeutig ihre politische Zielsetzung war, zeigt sich an ihrem Ende: Fast unmittelbar nach dem Münchener Abkommen vom 29./30. September 1938, in dem England und Frankreich über den Kopf der tschechoslowakischen Regierung hinweg einer Abtretung des Sudetenlands an Deutschland zustimmten, stellte die Monatschrift kommentarlos ihr Erscheinen ein. Die in die letzten Hefte von Jahrgang 6 (1938) inserierten Bilder von Auftritten Hitlers im Sudetenland sagen mehr als viele Worte, daß der Kampf, für den die Zeitschrift angetreten war, als glorreich gewonnen gelten konnte.<sup>41</sup>

Die politische Aneignung des Ackermann allerdings war damit nicht beendet. Der Text blieb auch in den Kriegsjahren präsent. Die Prager Feldpostausgaben (1943) trugen ihn bis an die Front. Franz Höller, Mitarbeiter der Monatschrift und dank Henlein 1939 zum Propagandaleiter im neuen Reichsgau Sudetenland ernannt, beschwor ihn in einer Gedichtsammlung, in der Texte auf das ‚geliebte Böhmen‘ in sudetendeutsche Kampflieder übergehen und schließlich in emphatische Kriegsgedichte münden. Gewidmet ist das Gedicht *Der Ackermann aus Böhmen* dem Bildhauer Wilhelm Srb-Schloßbauer, dessen Skulpturen mehrfach in der Monatschrift abgebildet waren:

„Zu Prag wird neu das deutsche Wort geboren,  
In Saaz blüht ihm der Dichtung erstes Licht.  
Im Ackermann das Drama jäh aufbricht:  
Du deutschen Ostens hellstes Frühgedicht!  
Johann von Tepl, du warst auserkoren.  
O Mensch, du hast nun Gott im Sturm genommen,  
Im Streitgespräch, das Geist der Zeit benennt:  
Der Mensch ist nicht des Bösen andres End!  
Des Herzens Freiheit festet froh Urständ,  
Des Geistes Feuer hast du kühn entglommen.  
Der Menschheit Spruch sangst du den fernen Zeiten,  
Vom Vogelkleide war dein Meisterpflug  
Und Böhmens Erde deine Scholle schlug:

---

<sup>41</sup> Ähnliche Fotografien (vom ‚Reichsbildberichterstatte‘ der NSDAP Heinrich Hoffmann) z. B. in: *Hitler befreit Sudetenland*. München 1938. Auch die Münchner Neuesten Nachrichten brachten in den Tagen des Münchener Abkommens eine Aufsatzfolge über den Beitrag des Sudetendeutschums zum deutschen Kulturbesitz, zu der der Münchner Extraordinarius Eduard Hartl einen Artikel *Der Ackermann aus Böhmen* beisteuerte (Nr. 274, 1. Okt. 1938, S. 7). Hartl betonte zwar einleitend, daß das „Schicksal Böhmens [...] schon in seinen Anfängen eng mit dem Deutschen Reich verknüpft“ gewesen sei, unternahm aber keine Anstrengung, den Ackermann regionalpolitisch zu instrumentalisieren.

Der Tod ist Schicksal, nicht des Menschen Trug!  
Du ackerst tief in deutsche Ewigkeiten.“<sup>42</sup>

Hier sind die verschiedenen Elemente noch einmal versammelt, die den *Ackermann* im Kontext der sudetendeutschen Frage über zwei Jahrzehnte hin anziehend machten: die böhmische Herkunft, die frühe Entstehung, die Pflüger-Metaphorik, die Überwindung von schicksalhafterm Leid als Paradigma einer ‚Wiedergeburt‘. Diese Elemente behielten ihre Kraft auch über den Untergang des ‚Dritten Reichs‘ und die staatliche Neuformierung Deutschlands hinweg.<sup>43</sup> So wie der *Ackermann* in einer von Not und Mangel geprägten Nachkriegszeit weiterhin viel gelesen und aufgeführt wurde, so wurde auch in lokalen Zeitschriften und regionalhistorischen Reihen die Erinnerung an ihn wachgehalten.<sup>44</sup>

Der Text verlor nicht an kulturpolitischer Bedeutung. Flucht und Vertreibung der Deutschen hatten zwar die völkerrechtliche Problematik, verglichen mit der Zeit nach 1918/19, verkehrt, nicht aber ihre Brisanz vermindert: Hatten die Deutschböhmen unter Henlein in den dreißiger Jahren die ‚Heimholung‘ ins Reich (samt der von ihnen bewohnten Gebiete) gefordert, so galten die Forderungen der Vertriebenen nun dem Recht auf eine als deutsch begriffene Heimat oder, gemäßigter, dem Ausgleich für das an Land und Gut Verlorene. Aus dem Kreis der vertriebenen Sudetendeutschen konstituierte sich 1946 die Ackermann-Gemeinde als – gemäß dem erneuerten Programm von 1970 – Vereinigung „deutscher Katholiken“, „die ihre Herkunft aus Böhmen und Mähren-Schlesien als Verpflichtung für ihr Wirken in Kirche, Volk, Staat und Gesellschaft empfanden“ und die ihren Namen „der ersten neuhochdeutschen Dichtung“ entlehnten – einem „Dokument für die Jahrhunderte alte Verwurzelung und schöpferische Kraft der deutschen Kultur in den böhmischen Ländern“ und als „Sinnbild für eine Lebensgestaltung aus christlichem Glauben und Hoffen“.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Franz Höller: *Herz in Böhmen. Gedichte*. Prag [u. a.], Volk und Reich 1943, S. 13.

<sup>43</sup> Vgl. Ernst Wiechert: *Rede an die deutsche Jugend 1945* [gehalten am 11. Nov. im Münchner Schauspielhaus]. München, Zinnen (Desch) 1945, S. 23 (über die Dichter und Denker, die dem Nationalsozialismus widerstanden): „sie sahen einen neuen Anfang, einen neuen Pflug, eine neue Erde, und sie glaubten, daß sie schon zu zweien stark genug wären, um diesen Pflug durch die blutigen Trümmer zu ziehen und eine neue Saat in die schrecklichen Furchen zu werfen“; S. 44f. (Schlußgedicht): „Es geht ein Pflüger übers Land,/ der pflügt mit kühler Greisenhand/ die Schönheit dieser Erden./ Und über Menschenplan und -trug/ führt schweigend er den Schicksalspflug,/ vor dem zu Staub wir werden./ [...] laß uns hinterm Pfluge gehn/ solang die Disteln vor uns stehn/ und pflügen und pflügen.“

<sup>44</sup> Vgl. Der Egerländer 4 (1953), S. 231–233; *Große Sudetendeutsche*. München 1957, S. 28–31.

<sup>45</sup> *Ackermann-Gemeinde. Weg und Ziel*. München 1988 (Schriftenreihe der Ackermann-Gemeinde 24), S. 11; vgl. auch die charakteristische Begründung der sudetendeutschen Position bei dem (selbst von den Nationalsozialisten verfolgten) Walter Brand: *Die sudetendeutsche Tragödie*. Lauf bei Nürnberg 1949 (Ackermann-Schriften für Kultur, Wirtschaft und Politik 1). Vom Hochschulring der Ackermann-Gemeinde wurde zwischen 1953 und 1961 in München eine Zeitschrift herausgegeben: Der neue Ackermann. Blätter junger Menschen.



Auch hier dient der *Ackermann* als imaginierte historischer Begründungspunkt einer kulturlandschaftlichen Tradition, an die man Anschluß zu gewinnen, deren Problematik man zugleich in christlichem Universalismus aufzufangen versuchte. Er fungiert wie schon Jahrzehnte zuvor als Folie für die Auseinandersetzung mit Widrigkeiten allgemeiner Art und als Repräsentant einer zwiespältigen Gegenwartigkeit: Indem die Selbstbehauptung des Subjekts gegenüber dem Schicksal, obgleich zentrales Moment modernen Selbstverständnisses, transparent blieb für die Widerständigkeit eines Kollektivsubjekts gegen politisches Unrecht, blieb die Modernität des Textes zugleich Instrument des Antimodernismus, nämlich einer rückwärtsgewandten Hoffnung auf Erneuerung aus dem Geist der Geopolitik. Unverkennbar ist allerdings, daß auch im sudetendeutschen Kontext die ideologische Aneignung des *Ackermann* im Laufe der Jahre an Prägnanz verlor: Immer stärker wurde er zum allgemeinen Muster für christliche Lebens- und Schicksalsbewältigung<sup>46</sup> oder auch zum überhistorischen Bezugspunkt eines „Plädoyer[s] für Vernunft und rationale Argumentation“, nicht zuletzt „im tschechisch-deutschen Miteinander“.<sup>47</sup>

Einen Verlust an Historizität bedeutet auch dies. Zum Plädoyer vereindeutigt, verliert der Text seine innere Spannung, die eben daher rührt, daß Johannes von Tepl die Gesprächspartner nicht zu perfekten Repräsentanten rationaler Argumentation macht, vielmehr in ihrem Gesprächsverhalten emotionalisiert, subjektiviert und radikalisiert, daß er eine korrigierende Instanz (Gott) auftreten und erst im Zusammenspiel aller Positionen den Bewältigungsprozeß sein Ziel finden läßt. So bleibt selbst dort, wo der Text aus einem unmittelbaren historischen oder politischen Bezug herausgenommen, zur allgemeinen Schicksals- und Menschheits-Dichtung stilisiert ist, eine aus der Gegenwartigkeit gespeiste Sinnstiftung präsent. Sie zeigt sich auch an drei Illustrationsserien der Nachkriegszeit.

In den frühen fünfziger Jahren steuerte der Flame Frans Masereel (1889–1972), der sich in seinen Graphiken immer wieder mit der Thematik des Kriegs und des Todes beschäftigte,<sup>48</sup> für eine bibliophile Ausgabe mit der *Ackermann*-Übersetzung von Arthur Hübscher (Preis: DM 6,80) zwölf ganzseitige Holzschnitte bei, die in

<sup>46</sup> Die Junge Aktion der Ackermann-Gemeinde formulierte in der Welzheimer Entschließung von 1982 als besondere Aufgabe des Einzelnen und der Gemeinschaft, „in der Gesinnung des ‚Ackermann aus Böhmen‘ tätig zu sein, d. h. jenes Menschen, der Not, Elend, Drangsal, Verfolgung, Unrecht und alle Verstöße gegen die Menschlichkeit als Herausforderung erkennt und sich ihnen entgegenstellt; der dabei aber nicht vergißt, daß nicht der Mensch, sondern Gott der Herr der Geschichte und sein Wille der Maßstab allen Tuns ist“ (*Ackermann-Gemeinde. Weg und Ziel*, S. 59). Auch die dem Programmheft beigegebenen Zitate aus dem *Ackermann* (S. 67) greifen vor allem christliche oder stoische Welt- und Lebensmaximen auf.

<sup>47</sup> Stefanie Flamm: *Wer kennt schon den Ackermann. Eine Diskussion über das schwierige kulturelle Miteinander von Deutschen und Tschechen*. In: Berliner Zeitung Nr. 281 (2. Dez. 1997), S. 11.

<sup>48</sup> Vgl. Frans Masereel: *Holzschnitte gegen den Krieg* [1917–20]. Mit einem Nachwort von Gudrun Schmitt. Leipzig 1989 (Insel-Bücherei 1086); Frans Masereel: *Danse Macabre*. New York, Pantheon 1942.

expressionistischer Tradition stehen und in regelmäßigem Abstand auf den Recto-seiten in den Text inseriert sind.<sup>49</sup> Sie nehmen selten direkt auf den Text, durchweg aber auf die dialogische Situation Bezug. Schon auf dem Eingangsblatt findet sich in direkter Zuordnung zum darunter wiederholten Titel (*Der Ackermann und der Tod*) eine Darstellung der beiden Kontrahenten im Brustbild: links der Ackermann, in der Haltung des Zuhörenden vor einer auf- oder untergehenden Sonne, rechts der Tod im Gestus des Belehrenden. Dieses Muster variieren die einzelnen den Text begleitenden Holzschnitte. Der Mensch, grobschlächtig, rückt zunächst dem Gegner mit Faustes-gewalt zu Leibe, verzweifelt aber schon auf dem zweiten Bild an der Vorstellung, seine ganz sinnlich präsente Frau vom skelettierten Tod fortgenommen zu sehen (Abb. 5).<sup>50</sup> Es folgen Momente eines Disputs, vertreten durch belehrende, drohende oder höhnische Gesten des Todes, nachdenkliche, eingeschüchterte oder flehende des Menschen. Zunehmend deutlich wird die Unterlegenheit des Trauernden. Als der Tod ihm an einer Unzahl von Gräbern die allgemeine Sterblichkeit vor Augen führt, wirkt er ratlos (Abb. 6; zu Kap. 28), macht dann aber seinerseits den Gegner betrübt angesichts hartnäckiger Uneinsichtigkeit: Schweigend und erschöpft starren sich die Kontrahenten auf dem vorletzten Bild an, während im Hintergrund die Sonne auf- oder untergeht (Abb. 7). Der letzte Holzschnitt zeigt den betenden Menschen und einen in lässiger Haltung zuschauenden Tod (Abb. 8).

Spätestens hier wird evident, daß die Bilderfolge den Text nicht einfach nur illustriert, sondern auch in spezifischer Weise akzentuiert. Das transzendente Prinzip, an das sich der Mensch wendet, bleibt (anders als noch bei Klemm) unsichtbar, überaus sichtbar dagegen die agile und souveräne Todesfigur, die körperlich und gestisch das Übergewicht an Aktion besitzt und auch am Ende nicht ausgeblendet

<sup>49</sup> Johannes von Saaz: *Der Ackermann und der Tod*. [Übertragung (nach dem Text von Gierach) und Nachwort von Arthur Hübscher.] Mit zwölf Holzschnitten von Frans Masereel. München, Desch 1952 (Abb. auf S. 9, 13, 17, 23, 29, 35, 41, 47, 53, 59, 65, 71); vgl. *Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie des druckgraphischen Werks*, hrsg. von Paul Ritter. München [u. a.] 1992, S. 313 (C.a.75). Der Plan für die Holzschnitte geht auf das Jahr 1948 zurück; am 7. Sept. schrieb Masereel an die Schriftstellerin und Fotografin Thea Sternheim: „Ich habe viel gearbeitet. Kennst Du ‚Der Ackermann und der Tod‘ von Johannes von Saaz? Eine sehr schöne Sache aus dem 14. Jahrhundert. Ich werde es illustrieren. Man hat mich auch gebeten, das ‚Neue Testament‘ zu illustrieren ...“ („Von Schwarz zu Weiß“. *Frans Masereel im literarischen Deutschland*, Marbacher Magazin 31, 1984, S. 38). Tuschpinselzeichnungen als Entwürfe zu den Holzschnitten befinden sich in der Sammlung Fernand Martinez, Anduze. Den Münchner Verleger Kurt Desch kannte Masereel von seiner Mitarbeit (1946–48) an der im Desch-Verlag publizierten Zeitschrift *Prisma*. Zur Verlagsproduktion dieser Jahre s. *Zehn Jahre Verlag Kurt Desch. Berichte 1945–1955*. Wien/München/Basel, Desch 1955 (Ackermann: S. 209); zu der (nationalsozialistische Wurzeln verbergenden) Verlagspolitik Deschs Bernt Gruschka: *Der gelenkte Buchmarkt. Die amerikanische Kommunikationspolitik in Bayern und der Aufstieg des Verlages Kurt Desch 1945 bis 1950*. Frankfurt a. M. 1995.

<sup>50</sup> Das Motiv ist aufgenommen im wenig später entstandenen großformatigen Holzschnitt *Création* (Ritter A.a.160), in dem die Hand des Schöpfers Mann und Frau (sie ihrerseits von ihm gehalten) umschließt; Abbildung im Ausstellungskatalog: *Frans Masereel, the man who breathed new life into woodcutting*. Antwerpen 1988, S. 90.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

Abb. 5-8: Frans Masereel: Holzschritte. In: *Johannes von Saaz, Der Ackermann und der Tod*, München: Desch 1952, S. 13, 59, 65, 71.



Abb. 9

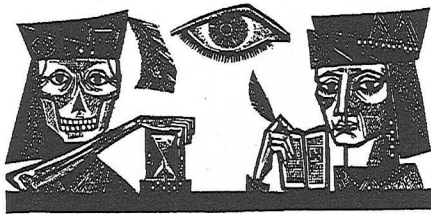
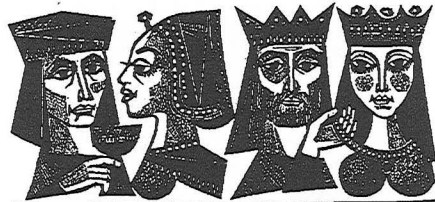


Abb. 10

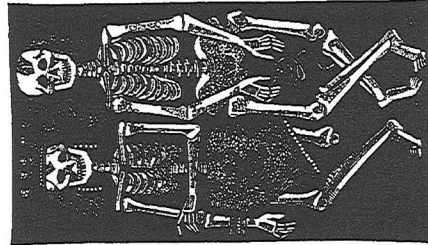


Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

**Abb. 9-13:** Wilfried Blecher: Holzstiche. In: *Der Ackermann und der Tod*, ins Neuhochndeutsche übertragen von Hans Franck, Gütersloh: Mohn 1963, S. 5, 83, 43, 67, 72.

wird. So wie der nach oben weisende, Höheres beschwörende Zeigegestus des Menschen konterkariert wird durch die tänzelnd-ironische Haltung des Todes (S. 41), so setzt in der Schlussszene die betrachtende Distanz des Todes einen Kontrapunkt zur Ernsthaftigkeit des Betenden. Masereel weckt Zweifel an der Wirksamkeit des Gebets und läßt offen, ob der Tod durch Hindenken auf die Transzendenz tatsächlich aufzuheben ist. Erfüllt von der „Hoffnung auf eine neue Ordnung, die ganz auf den Menschen ausgerichtet sein sollte“, <sup>51</sup> lenkt er den Blick auf die Notwendigkeit einer innerweltlichen Bewältigung des Leids. Das entspricht einer existentiellen Weltsicht: Der Mensch, faustischer Sinnsucher, <sup>52</sup> mag sich verzehren in seinem Verlust, mag sich wehren gegen das Unglück, mag aufschauen zu einem erhofften Gott, letztlich hat er den Tod als immanentes Prinzip des Lebens anzunehmen.

Ein Jahrzehnt später versah Wilfried Blecher (geb. 1930) einen schön gestalteten Band der *Ackermann*-Übersetzung von Hans Franck mit zwölf überwiegend ganzseitigen Holzstichen, die stark flächig und schematisch gehalten sind und wenig später in Illustrationsserien zu Kinder- und Jugendbüchern stilistische Fortsetzung finden. <sup>53</sup> Als Einleitung fungieren das Titelblatt (Mensch und Tod als zwei kämpfende Ritter) und die Darstellung über dem Beginn des ersten Kapitels (nebeneinander im Brustbild der Trauernde und der gekrönte Tod mit Sense; Abb. 9). Die Grundkonstellation entwirft das Bild zum dritten Kapitel, in dem der Ackermann erstmals seinen Verlust zur Sprache bringt: Ein fragmentierter Tod, fast ganz vom Schwarz des Hintergrunds absorbiert, bedroht, Auge in Auge mit seinem Opfer, die verzweifelt gestikulierende Frau; rechts daneben vor weißem Hintergrund die im Text erwähnte Stadt (Saaz).

Die weiteren Stiche verbildlichen einzelne Momente des Textverlaufs. Das achte Kapitel, in dem der Tod seine Macht über alle irdischen Lebewesen demonstriert, wird begleitet von der Darstellung eines Vögel jagenden Todes zu Pferd, das zehnte, das die Demonstration fortsetzt, von einem pfeildurchbohrten Fisch, das 16., in dem der Tod sich naturgesetzlich und heilsgeschichtlich definiert, vom Bild eines Senzenmannes, der Personen verschiedenen Geschlechts, Alters und Standes ‚abmählt‘, Disteln aber verschmählt. Zum 17. Kapitel, in dem am Beispiel einer Schlacht die Ungerechtigkeit des Todes aufs Korn genommen ist, sieht man den im Zeichen des Todes stehenden Kampf einiger Ritter, zum 20., in dem stoische Sentenzen die Un-

<sup>51</sup> Gert Claußnitzer: *Frans Masereel*. Berlin 1990, S. 12; zur Produktion dieser Jahre auch Joris van Parys: *Masereel, een biografie*. Antwerpen-Baarn 1995, S. 367–372.

<sup>52</sup> An (nicht erschienenen) ‚Faust‘-Illustrationen arbeitete Masereel – nach dem Brief an Sternheim (wie Anm. 49) – in der gleichen Zeit.

<sup>53</sup> *Der Ackermann und der Tod*. Holzstiche von Wilfried Blecher. Ins Neuhochdeutsche übertragen von Hans Franck. Gütersloh: Mohn 1963 (Abb. auf S. 3, 5, 9, 17, 21, 31, 36, 43, 60, 67, 73, 83); der Band gewann 1963 auf der Internationalen Buchausstellung in Leipzig eine Silbermedaille. Zu den Stichen im Vergleich mit Masereel und Kraaz: Löffler (wie Anm. 54), S. 157–160. Zu Blechers frühem Werk Horst Künemann: *Die Bilderbücher von Wilfried Blecher*. In: Illustration 63 7, 3 (1970), S. 88–90, und ders. (Hrsg.): *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher*. Weinheim 1972.





ausweichlichkeit des Vergehens betonen, eine Gegenüberstellung von Schönheit und Verfall (Abb. 11). Das 27. Kapitel, das ein Lob der Ehe bietet und die Frage nach der rechten Daseinsform aufwirft, wird veranschaulicht durch ein vergnügt tanzendes Paar neben einer Kirche, das 29., das die Frauen preist, durch Turnierszenen vor einer Dame mit erhobenem Zeigefinger (Abb. 12). Die Thematik des 32. Kapitels, Wandelbarkeit und Nichtigkeit des Irdischen, repräsentiert Blecher – wie ähnlich Holbein d. J. in seinem frühneuzeitlichen Totentanz – durch die bildlich umgesetzte Metapher/ des Lebens als einer gefährlichen Schifffahrt: Der Tod steuert ein von den Wellen hin- und hergeworfenes Segelschiff, auf dessen Insassen im Wasser ein scharfzahniger Fisch lauert (Abb. 13).

Anders als die Holzschnittserie Masereels lebt diejenige Blechers vom engen Bezug auf den Text. Sie akzentuiert nicht das dialogische Moment des Textes, sondern sein thematisches Spektrum, nicht die Dramatik einer existentiellen Situation, sondern den Reiz eines Schattenspiels. Abstrahierte Formen übersetzen den Text ins Bild und erzeugen gelegentlich neue Bedeutungen. Der im 20. Kapitel erwähnte ‚Kaufwein‘ (für mhd. *leikauf*) findet sein Pendant in dem auf dem Bild (Abb. 11) dargestellten Trunk, wird dort aber zugleich auf den im Text unausgesprochenen Zusammenhang von Liebe und Tod bezogen. Die im 27. Kapitel vom Ackermann aufgeworfene Lebensalternative (geistlicher oder weltlicher Stand) erscheint im Bild – wo wie in spätmittelalterlichen Totentanzillustrationen ein Tod mit Narrenkappe auf einer Flöte zum Tanz aufspielt – relativiert im Sinne der Aussage des Todes im 32. Kapitel („tritt in welchen Stand Du willst“). Die im 29. Kapitel angesprochene moralische Autorität der Frauen („Das Fingerdrohen einer reinen Frau straft und züchtig mehr einen wackeren Mann als alle Waffen“) und ritterliche Dienstbereitschaft der Männer ist im Bild so gestaltet, daß die Mahnung der Frau zugleich zur Warnung vor dem Tod wird: Die eine der beiden Turnierszenen wiederholt das im Titelblatt entworfene Aufeinandertreffen von Mensch und Tod, die andere fügt einen Lanzenkampf hinzu, bei dem der Mensch tödlich getroffen wird (Abb. 11).

Auch das Schlußbild, am Ende des Gebets, setzt einen eigenen Akzent. Es schließt den Bogen zur Eingangsdarstellung: Wieder stehen sich im Brustbild die beiden Kontrahenten gegenüber, den Blick auf den Betrachter gerichtet (Abb. 10). Doch sind nun die Positionen vertauscht, zwischen (und über) ihnen befindet sich das göttliche Auge. Der Tod trägt nicht mehr die Krone, sondern einen Hut mit Feder, hält keine Sense mehr, sondern das Stundenglas. Der Kläger, tränenlos, präsentiert parallel zum Stundenglas sein Werk, ein, wie im Falle des vorliegenden Buches, illustriertes. Angedeutet wird damit zwar die göttliche Präsenz, betont aber wie bei Watzlik der Aspekt der Werkstiftung: Literatur ist es, die dem Tod begegnet, ihn in gewisser Weise überwindet.

Im Unterschied zu diesen auf punktuelle Spannungen von Text und Bild setzenden Illustrationen benutzen die etwa zur gleichen Zeit entstandenen von Gerhart Kraaz (1909–1971) den Text eher als Ausgangspunkt imaginativer Entfaltung. Kraaz schuf für eine bibliophile Ausgabe 16 (mit Kreide, Feder und Pinsel auf Aluplatten

gezeichnete) Lithographien, zu denen mehr als 400 unpublizierte Vorzeichnungen existieren.<sup>54</sup> Schon das Titelblatt signalisiert den Grundtenor der Darstellungen: Ein Verzweifelter, neben einem Kreuz, reckt den Kopf zum Himmel. Um die Themen Leid, Verzweiflung und Hoffnung dreht sich dann die ganze Serie. Als geschlossene Folge nach dem Text angeordnet, beginnt sie mit zwei Szenen, in denen die Ackermann-Situation präsent ist: Ein Mann bäumt sich auf gegen den hager-unheimlichen, nur andeutungsweise konturierten Tod auf dem Ochsen (Unterschrift: „Hört, hört, hört neue Wunder! Grausame und unerhörte Klagen fechten UNS an“; Beginn des 2. *Ackermann*-Kapitels; Abb. 14) und sitzt dann zusammengesunken vor dem Hintergrund schemenhafter, im Gespräch befindlicher Gestalten („Der Verlierer“; Abb. 15). Die nächsten drei Lithographien setzen Tod, Sterblichkeit und Verfall ins Bild: Man sieht den Tod als Herrscher (Nr. 3: „Der König“), erbitterte Daseinskämpfe unter den Menschen (Nr. 4: „Letzte Leute“) und, in Abwandlung eines klassischen Vanitasmotivs, eine alte Frau, deren gebannter Blick im Spiegel den nackten Körper eines jungen Mädchens fixiert (Nr. 5: „So ist der Lauf der Welt“ [Goethe, *Faust*]; Abb. 16). Das Thema des Kampfes ist aufgenommen in der Darstellung zweier Streiter zu Pferd (Nr. 6: „Die Helden“), das der Macht und Andersheit im Bild eines stierköpfigen Mannes auf einem Baumstumpf, neben dem eine Frau einen Fisch verpeist (Nr. 7: „Das Tier“).

Die folgenden Lithographien verstärken die Bewegungsdynamik: Ein Reiter auf geflügeltem Pferd erhebt sich wirbelwindartig von der Erde und zieht zahlreiche Menschen mit sich (Nr. 8: „Denn zu dir hin hast Du mich erschaffen“ [Augustinus, *Confessiones*]); Orestes flieht vor den Erinnyen (Nr. 9); eine vom Himmel herabreichende weibliche Gestalt nimmt Menschen zu sich, die vor drei Riesenadlern fliehen (Nr. 10: „Wo denn Gefahr ist, wächst das Rettende auch“ [Hölderlin, *Pathmos*]; Abb. 17). Die letzten sechs Bilder gehören – wie die Anordnung der Bildunterschriften deutlich macht – jeweils paarweise zusammen: Auf Ackernde und Erntende (Nr. 11: „Indessen trägt die Erde geduldig Leben und Frucht ...“) folgt ein die Sterne zählender Abraham (Nr. 12: „... und Abraham zählte die Sterne bis ans Ende der Tage“; vgl. *Genesis* 5,15). Auf Charon, den Fährmann des Todes (Nr. 13), antwortet Orpheus, der Sänger, der den Tod überwindet (Nr. 14). Eine sich aneinanderklammernde Gruppe älterer Menschen verfolgt bewegt (Nr. 15: „In der Welt habt I[h]r Angst ...“), was sich als Kreuzabnahme Christi erweist (Nr. 16: „... aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden“; Johannes 16,33).

<sup>54</sup> *Johannes von Tepl: Der Ackermann und der Tod* [nach der Übersetzung von Genzmer]. Mit 16 Originalgraphiken von Gerhart Kraaz. Memmingen, Dietrich 1965 (180 nummerierte und signierte Exemplare); zu den Lithographien Birgit Löffler: *Gerhart Kraaz zum 20. Todestag. Die Mappe „Der Ackermann und der Tod“*. In: *Illustration* 63 28/2 (1991), S. 65–69 mit Abbildung von drei Entwürfen, sowie dies.: *Gerhart Kraaz 1909–1971. Ein Zeichner im Dialog mit der Literatur*. Mit einem Werkverzeichnis der illustrierten Drucke und der Druckgraphik. Memmingen 1998, S. 116–161, 272 (Katalog: Nr. B31), Abb. 41–58.



Mit Hilfe antiker und biblischer, mittelalterlicher und moderner Vorstellungskomplexe entfaltet Kraaz die Spannung von Leben und Tod, Welt und Überwelt.<sup>55</sup> Der *Ackermann* dient dabei eher als Ausgangs- denn als ständiger Bezugspunkt. Während in den Vorzeichnungen die Figuren des Ackermanns und des Todes, ihre Begegnungen und unterschiedlichen Haltungen, immer neu variiert wurden,<sup>56</sup> entfernt sich die Buchfassung schon mit der zweiten Lithographie vom Text. Der Tod ist nur eingangs zweimal präsent: als König, ohne all jene Attribute (Sanduhr, Schaufel, Sense), die ihn seit dem späten Mittelalter stereotyp charakterisierten. Ikonographische Traditionen bleiben zwar im Hintergrund: Die erste Lithographie, der gekrönte Tod zu Pferd, nimmt die Konstellation einer berühmten Kohlezeichnung Albrecht Dürers auf, die dritte, der auf den Abgrund weisende König Tod, das Motiv eines Gemäldes von Hans Baldung Grien. Doch der Kontext hat sich geändert: Im ersten Fall bereitet der aufbegehrende Gestus des Menschen den Bezug auf das Hiobthema vor, der in der folgenden Lithographie offensichtlich wird,<sup>57</sup> im zweiten kommt durch Reichsapfel und Adler der Aspekt der Tödlichkeit von Herrschaft ins Spiel, der dem traditionellen Darstellungstypus fehlt. Mit der Charon-Figur (Nr. 13) vollzieht sich dann definitiv eine Transformation der älteren Muster ins Allgemeine und Klassische. Aus dem Aufbegehren gegen den Tod wird eine Bestimmung menschlichen Daseins im Denk- und Vorstellungsraum der abendländischen Kultur. Jugend und Alter, Schönheit und Verfall, tätiges Leben und grausamer Existenzkampf bilden die Markierungspunkte für eine dem tierischen wie dem himmlischen verbundene, der Zerreißprobe von Angst und Hoffnung ausgesetzte Menschheit.

Damit kommt Kraaz dem Grundzug des *Ackermann* durchaus nahe. Die Dynamik des mit Responsionen arbeitenden und sich zugleich thematisch ausweitenden Gesprächs fängt er ein, indem er einerseits in den Bildern und durch die Titelzitate einen zunehmend weiteren Sinnhorizont aufspannt, andererseits durch formale und inhaltliche Verbindungen die Bilder zunehmend enger miteinander verzahnt. Die Aufwärtsbewegung von Nr. 8 (Pegasus-Reiter) folgt auf die ‚Minotauromachie‘, die den tierisch-lüsternen, stumpf-verharrenden Aspekt der menschlichen Natur zum Ausdruck bringt, und wird aufgenommen in der Aufwärtsbewegung von Nr. 10, die ihrerseits auf die Fluchtbewegung von Nr. 9 (Orestes) reagiert. Korrespondierend

<sup>55</sup> Vgl. Wilhelm Höck: *Dialogische Illustrationen*. In: Hochland 58 (1965/66), S. 278–280, hier 279b.

<sup>56</sup> Verzeichnis bei Löffler (wie Anm. 54), S. 305–313 und Abb. 59–68; zur Repräsentation des Todes ebd., S. 121: „Er schreitet als Riese mit Schaufel im wehenden Umhang durch die Menge (Z77), Fallende in seiner Spur zurücklassend, oder stolziert in arroganter Pose an seinen Untertanen vorbei als dickbäuchiger Herrscher mit der Physiognomie eines Menschenaffen. Dabei hält er die Arme verschränkt (Z. 82 [...]), erhebt eine Hand belehrend mit oder ohne Sanduhr (Z83), stützt sich auf eine Schaufel (Z84) oder führt eine Sense mit sich (Z85), an deren Schneide sogar noch ein Menschlein hängen kann (Z83).“

<sup>57</sup> Zu den zwölf Hiob-Lithographien von Kraaz (publiziert 1971) ebd., S. 112–114 u. ö., 270f. (B27), Abb. 91–93.

beziehen sich sodann Erde und Kosmos (Nr. 11/12), Übergang ins Totenreich und (momentane) Überwindung des Todes (Nr. 13/14) aufeinander. Als unmittelbar zusammengehörig erweisen sich schließlich die Bilder von Publikum und Akteuren der Kreuzigungsszenerie (Nr. 15/16).

Die Serie als ganze entfaltet ein Spektrum von Aspekte menschlichen Daseins zwischen irdischer Not und überirdischer Rettung. Das anfängliche Aufbegehren gegen das Schicksal wird – wie in der *Consolatio philosophiae* des Boethius, die auch Johannes von Tepl im *Ackermann* zitiert – überwunden durch ein Aufbrechen der weltlichen Immanenz. Das Motiv der Pegasus-Szenerie, Lösung aus dem irdischen Jammertal, liefert das Leitmotiv für den zweiten Teil der Serie. Der nach oben gerichtete Blick, angedeutet bei der Betenden auf dem Pegasus-Bild, kehrt bei Abraham, Charon und Orpheus wieder. Doch ist er Zeichen von Hoffnung, nicht Ausdruck von Gewißheit. Kraaz vermeidet eine schlichte Teleologie, die Unheil in Heil aufheben würde. Das Schlußbild zeigt nicht die triumphale Auferstehung Christi, sondern den Schmerz der Hinterbliebenen bei der Kreuzabnahme. Es impliziert zwar das kommende österliche Ereignis, hält aber an der Präsenz des Leides fest.

Zugleich bringt das Schlußbild, indem es in Koppelung auftritt mit einer Darstellung erstaunter, erschütterter oder sehnsüchtiger Zuschauer, auf den Punkt, was für die ganze Serie signifikant ist: der Aspekt bildimmanenter Wahrnehmung. Immer wieder zeigt Kraaz variable Wahrnehmungsverhältnisse zwischen einzelnen oder Gruppen im Hintergrund und dem Geschehen des Vordergrunds. Die schemenhaften Personen auf der zweiten Lithographie repräsentieren jenes Leben, das dem kauern den ‚Hiob‘ ferngerückt, vielleicht nurmehr als Erinnerung gegenwärtig ist, die auf der dritten Lithographie veranschaulichen Reaktionen, zwischen Entsetzen und Gleichgültigkeit, auf den sich auftuenden Abgrund. Die Vanitas-Darstellung (Nr. 5) spielt mit unterschiedlichen Formen des Betrachtens und Beobachtens, die ‚Minotaumachie‘ (Nr. 7), ähnlich wie das Orpheus-Blatt (Nr. 14), mit dem Nebeneinander von Apathie, Faszination und Partizipation.

Kraaz macht das Spannungsfeld von Betrachtung und Teilhabe zu einem Thema der Bilder und entwirft zugleich variable Spiegel für den externen Betrachter der Bilder. Er findet damit eine visuelle Entsprechung zu dem, was im *Ackermann* textuell angelegt ist: dem Versuch, den Rezipienten zum eigentlichen Fluchtpunkt des Kunstwerks zu machen. Der Leser oder Betrachter, der Überlagerungen und Verschiebungen, Divergenzen und Kongruenzen zwischen verschiedenen Text- oder Bildpositionen erkennt, soll die Dynamik des Werks in Kategorien der Erfahrung übersetzen. Das heißt aber auch, daß sich bei Kraaz der *Ackermann* nur scheinbar im Netz occidentalener Zentralmythen verliert. Tatsächlich wird er so ‚vernetzt‘, daß sich ein neuer, komplexer Sinnzusammenhang ergibt, wird er so ‚interpretiert‘, daß das Dilemma des reflektierenden Menschen hervortreten kann, der sich in seinem Bezug zu Welt und Überwelt von der Tradition her bestimmt, aber fragloser Gewißeiten entbehrt. Kraaz holt – wie er selbst theoretisch gefordert hat – aus dem *Ackermann*

das ‚Urthema‘ heraus.<sup>58</sup> Zugleich bringt er – im anderen Medium – seine Eigenheit ans Licht.<sup>59</sup>

An den singulären Lithographien wird noch einmal deutlich, was über Jahrzehnte hin die Ausstrahlungskraft des *Ackermann*, aber auch seine ‚Anlagerungsfähigkeit‘ ausmachte. Indem er ein Existenzproblem sprachlich brillant und dialektisch zugespitzt abhandelte, eröffnete er, mehr als die allermeisten älteren Texte, die Möglichkeit, ästhetischen Genuß und lebensweltliche Erfahrung zu vereinen, das Individuelle einer Verlustsituation mit dem Allgemeinen menschlichen Unglücks zu überblenden. Auch wenn die Breitenwirkung des *Ackermann* seit den siebziger Jahren geringer, die Einstellung zu ‚Schicksalsfragen‘ und ‚deutschen Ewigkeiten‘ distanzierter geworden ist<sup>60</sup> – seine je neue Aktualität hat der Text nicht eingebüßt. Memorialadressen in wissenschaftlichen Publikationen setzen nach wie vor auf die Gegenwart des Vergangenen. Dramatische Inszenierungen suchen weiterhin nach Mitteln wirkungsvoller Repräsentation. Verfügt mit anderen frühneuzeitlichen Texten, soll der *Ackermann* die spannungsvolle Existenz des ‚König Mensch‘ zum Ausdruck bringen.<sup>61</sup> Aufgelöst in kleinteilige Dialogpartien und ergänzt um Auftritte eines Weisen und verschiedener Chöre, soll er als dramatisches Konzert „die Einfachheit als Größe, die Beharrlichkeit des Schmerzes und der Anklage als Menschlichkeit und die demütige Annahme von Gottes Schiedsspruch als Glauben“ begreifbar machen.<sup>62</sup> In Szene gesetzt mit einer Schauspielerin in der Todesrolle, soll er der Paradoxie von Sehnsucht und Auslöschung, Unwiderbringlichkeit des Verlustes und Unmöglichkeit des Ersatzes eine neue Dynamik verleihen.<sup>63</sup> Jeweils geht es um keine

<sup>58</sup> Gerhart Kraaz: Zeichner und Dichter im Dialog. In: Illustration 63 8,3 (1971), S. 76–78, hier 76: „Es ergibt sich [...] für die Illustration [...] der Wunsch oder auch die Forderung an sich selbst, bei jeder kongenialen Verbrüderung mit einem Text die jeweils anderen und zustimmenden Mittel einzusetzen und innerhalb des eigenen Oeuvre neu und eigenartig zu sein. Denn das Treffen zwischen Dichter und Zeichner findet jeweils an einem anderen und besonderen Ort statt, an dem aus einer größeren und umfassenderen Hand das menschliche Urthema fällt.“

<sup>59</sup> Vgl. auch Höck (wie Anm. 55), S. 279<sup>b</sup>.

<sup>60</sup> Vgl. beispielsweise das unpathetische Nachwort zur Ausgabe des Goldmann-Verlags; Johannes von Tepl: *Der Ackermann aus Böhmen. Urtext* [nach Hübner] und *Übertragung* [von Martin Vossler]. Mit den fünf Holzschnitten der Bamberger Frühdrucke. München 1972 (Goldmanns Gelbe Taschenbücher 2925), S. 82.

<sup>61</sup> *König Mensch*. Nach der anonymen englischen Moralität ‚The Castell of Perseverance‘ (1420) und Sir David Lyndsay’s ‚An satire at the thrie Estaitis‘ (1540) sowie Johannes von Saaz’ ‚Der Ackermann aus Böhmen‘ (1400) eingerichtet von David Mouchtar-Samorai, dt. von Frank Günther. Basel 1986 (Basler Theater).

<sup>62</sup> R. Freiwaldau: *Ackermann und Tod. Textbuch zum dramatischen Konzert von Gerhard Dorda nach dem Urtext ‚Der Ackermann aus Böhmen‘ des Johannes von Tepl*. München, Herp 1988, S. 4. Freiwaldau schuf auch Anfang der siebziger Jahre einen graphischen Zyklus *Ackermann und Tod*, der aber, soweit ich sehe, unpubliziert geblieben ist.

<sup>63</sup> Vgl. Ackermann-Gemeinde. Mitteilungsblatt 45/6 (1994), S. 8; 46/1 (1995), S. 3 und 7; Flamm (wie Anm. 47).

nationalistische oder geopolitische Ideologisierung, sondern um eine Reflexion über den Sinn des Daseins und die Grenzen des Denkbaren. Auch sie aber gewinnt aus der Dialektik von Zeitlosigkeit und Erneuerungsbedürftigkeit das Bewegungsmoment, das den sechshundert Jahre alten rhetorischen Zuspitzungen ihre Existentialität sichert.